

Envers une dramaturgie visuelle :
L'hybridation des arts du spectacle et des arts plastiques

Manon Haase



Paul Citroën, *Im Theater (Au théâtre)*, vers 1930

Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne
UFR 4 de l'art et des sciences de l'art

Sous la direction de Professeur Jacinto Lageira
et la co-direction d'Agnès Lontrade

Résumé du mémoire:

Sous le titre "Envers une dramaturgie visuelle", le mémoire suivant analysera les rapports entre les arts du spectacle et les arts plastiques ainsi que leur hybridation successive. Sous une approche historique, le texte partira de la tradition du *pragone* comme conflit entre les arts qui parcourt l'histoire de l'art de l'Antiquité grecque jusqu'aux écrits de Winckelmann et Lessing, et confrontera sous cet angle les arts plastiques et les arts performatifs. Dans un deuxième temps, le texte se penchera sur la relation entre scène et image jusqu'à l'avènement du *Gesamtkunstwerk* wagnérien et des courants avant-gardistes apparaissant pendant la première moitié du XXe siècle. Le texte montrera que les éléments visuels du théâtre moderne gagnent depuis en importance sur la scène et parviennent, sous une esthétique postdramatique, à prendre le pas sur le texte, menant à une véritable dramaturgie visuelle. Les nouveaux rapports entre la scène et les spectateurs ainsi que le théâtre de texte seront décrits dans une prochaine partie. L'analyse du travail de trois metteurs en scène contemporains (Robert Wilson, François Tanguy, Romeo Castellucci) illustrera ce développement esthétique. Le théâtre contemporain se dirige-t-il envers une dramaturgie visuelle faisant du théâtre davantage un lieu de la perception visuelle ? Le texte dramatique est-il en voie d'être abandonné ? Quelles conséquences ce développement génère-t-il pour les spectateurs contemporains ?

Mots clés: dramaturgie visuelle, théâtre contemporain, théâtre postdramatique, théâtre de l'image, performance, spectateur, hybridation, oeuvre d'art totale.

Sommaire

1. Introduction.....	p. 5
2. Arts plastiques et théâtralité.....	p. 12
2.1 <i>Ut pictura poesis</i> ? De la distinction entre les arts.....	p. 12
2.1.1 Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing et la distinction entre les arts.....	p. 12
2.1.2 La notion de la théâtralité face aux arts plastiques : Denis Diderot et la théâtralité.....	p. 20
2.2 Une nouvelle définition du terme de théâtralité.....	p. 23
2.2.1 Michael Fried et l'anti-théâtralité : Lessing et Diderot revisités.....	p. 23
2.2.2 Brouillage entre les arts : La naissance du minimal art, de la performance et du happening.....	p. 26
3. Théâtre et visualité.....	p. 30
3.1 Les limites de la tradition textocentriste du théâtre occidental.....	p. 30
3.1.1 Premières tendances d'un théâtre du visuel.....	p. 30
3.1.2. L'avènement des images dans le théâtre baroque.....	p. 33
3.2 Vers une oeuvre totale.....	p. 34
3.2.1 Richard Wagner et l'idée du <i>Gesamtkunstwerk</i>	p. 34
3.2.2 L'oeuvre d'art totale au temps des avant-gardes.....	p. 38

4. Un théâtre sous le paradigme d'une dramaturgie visuelle ?.....	p. 46
4.1 Le théâtre postdramatique et la naissance d'une dramaturgie visuelle.....	p. 46
4.1.1 La naissance du théâtre postdramatique.....	p. 46
4.1.2 Visualité et performance.....	p. 50
4.1.3 L'abandon du texte ?.....	p. 54
4.2 La dramaturgie visuelle vs. un théâtre du spectaculaire.....	p. 60
4.2.1 <i>Le spectateur émancipé</i> : La critique de Jacques Rancière.....	p. 60
4.2.2 Le théâtre contemporain entre représentation et présentation.....	p. 66
5. Esthétiques d'une dramaturgie visuelle.....	p. 74
5.1 Une programmation de l'hybride : Le Festival d'Automne à Paris.....	p. 74
5.2 Trois écritures d'une dramaturgie visuelle.....	p. 78
5.2.1 Robert Wilson et l'invention du théâtre d'images.....	p. 78
5.2.2 François Tanguy et la visualité du texte dramatique.....	p. 85
5.2.3 Romeo Castellucci et le théâtre iconoclaste.....	p. 89
6. Conclusion.....	p. 97
6.1 Vers un nouveau théâtre ?.....	p. 97
6.2 Un laboratoire pour le théâtre de l'avenir.....	p. 101
7. Bibliographie.....	p. 106

1. Introduction

Depuis le tournant du XXI^e siècle, le théâtre semble se rapprocher de plus en plus des arts plastiques. Les historiens d'art et les chercheurs d'études culturelles ont pu constater un tournant performatif des arts plastiques à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et lui ont attribué son point culminant avec la naissance de l'art performatif des artistes du mouvement fluxus et d'une nouvelle sculpture minimaliste des années 1960 et 1970. La théoricienne de théâtre allemande Erika Fischer-Lichte parle d'un tournant performatif et d'une esthétique performative qui dominant le monde de l'art actuel pendant que son collègue, le philosophe français Nicolas Bourriaud, souligne le développement d'une esthétique relationnelle.¹ Dans son ouvrage central, Bourriaud livre une analyse de l'art contemporain en décrivant diverses formes d'art processuelles ou comportementales. Il y voit une transformation successive en espace de rencontre et en lieu de spectacle communautaire "éclaté". Pour Bourriaud, "[...] la partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles."² Pour le philosophe, l'art se constitue à partir d'une vision de l'"être ensemble" et sous forme de rencontre et d'élaboration collective du sens. L'intersubjectivité ne constitue plus seulement le milieu ou le champs de l'art comme décrit par Pierre Bourdieu, mais son essence. Ainsi, l'art contemporain s'approprie d'une des caractéristiques centrales de l'art de la scène, celle d'un espace-temps défini, incluant un groupe de spectateurs qui ne sont pas seulement reliés aux acteurs sur scène, mais forment une communauté de "spect-acteurs", regroupés par l'événement qui constitue l'acte théâtral. Le monde de l'art entre ici dans un état d'hybridité.

En effet, nombreux sont les exemples récents de grands événements culturels entremêlant arts scéniques et arts visuels. En 2010, l'un des plus grands musées d'art moderne, le MoMA à New York, propose à l'artiste de performance Marina

¹ Cf. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 2004.

² Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel, 2001, p. 7-8.

Abramović d'accompagner sa grande rétrospective d'une performance de longue durée qui se déroulera dans une salle d'exposition. Sous le titre *The Artist is Present* (*L'artiste est présente*), Abramović invitait des personnes du public à venir prendre place en bout de table pour un tête à tête, créant un moment de rencontre sous la forme la plus intime. Pendant cette interaction directe et individuelle avec certains spectateurs, les autres visiteurs du musée, assistant au dispositif performatif dans la salle d'exposition, pouvaient observer l'artiste. En 2013, le Centre Pompidou, pour sa part, mélange les installations permanentes de l'artiste Pierre Huyghe à des actions performatives qui surprendront les visiteurs : un chien à la patte rose traverse les salles du musée et un gardien déguisé en monstre surdimensionné apparaît entre les oeuvres d'art. Réadaptant son oeuvre présentée à la dernière Documenta à Kassel, Huyghe fait de l'espace d'exposition au Centre Pompidou une plateforme d'instantanés performatifs. L'art contemporain semble ne plus connaître de frontières. La peinture, la sculpture et l'installation se sont ouvertes à d'autres médias "spectaculaires". En 1967, le critique d'art Michael Fried décrit dans son célèbre texte "Art et objectité" ("Art and Objecthood") le danger d'une théâtralisation de la sculpture minimaliste. Il y analyse la naissance de la notion de "théâtralité", décrivant le développement de la peinture française du XVIII^e siècle jusqu'à la naissance de la sculpture moderne dans les années 1960.³ Selon Fried, avec l'apparition de l'art minimaliste le rapport à l'oeuvre n'est plus visuel ou optique. Il ne repose plus sur l'illusion, mais sur la présence physique de l'objet en impliquant le spectateur de manière corporelle. L'oeuvre n'est plus ressentie comme appartenant à un autre espace, différent de celui habité par le spectateur, mais réside dans un espace commun.

Alors qu'à partir de la seconde moitié du XX^e siècle le monde des arts plastiques s'approprie de nouvelles formes esthétiques provenant des arts performatifs ou des arts du spectacle, le théâtre semble prendre ses distances face à une esthétique théâtrale classique fondée sur le texte. Cette dernière est abandonnée

³ Fried, Michael, "Art and Objecthood", in *Minimal Art. A Critical Anthology*, éd. Gregory Battock, New York, E.P. Dutton & Co, 1968.

au profit d'une nouvelle dramaturgie qui s'éloigne d'une narration linéaire. Le texte fait place à une nouvelle forme de "dramaturgie visuelle" se basant sur l'interaction entre scène et spectateur et s'ouvrant d'avantage à une réception esthétique des multiples éléments visuels sur scène. Précisons néanmoins que le visuel a depuis toujours joué un rôle majeur dans l'esthétique théâtrale. Dès les origines de la culture théâtrale occidentale avec le théâtre de la Grèce antique, l'art de la scène est lié à l'image, aux aspects visuels qui entourent le texte dramatique. Comment donc parler d'un changement de la dramaturgie contemporaine ? Le terme de dramaturgie visuelle est-il applicable au théâtre contemporain ? Comment peut-on décrire ses origines et son développement ? Peut-il être mis en parallèle avec les changements intervenus dans le domaine des arts plastiques ? En quoi consiste la spécificité de cette nouvelle dramaturgie visuelle, quelles sont ses références esthétiques ? Quelles nouvelles dimensions esthétiques implique-t-elle ? Face à ces questions primordiales, le texte suivant se consacrera au développement du théâtre contemporain dans le cadre d'une dramaturgie visuelle. Pour ceci, nous nous pencherons sur une analyse de la relation entre les arts de la scène et les arts plastiques en nous concentrant sur les notions de théâtralité, de performativité et de dramaturgie.

Nous observerons dans un premier temps la relation entre les arts plastiques et les arts du spectacle. Le célèbre conflit des arts, décrit par le philosophe allemand Johann Joachim Winckelmann au milieu du XVIII^e siècle, qui mit en opposition sculpture et peinture, semble aborder certains des problèmes liés à l'entrée de la théâtralité dans le monde des arts plastiques. Faisant référence à la formule de *l'ut pictura poesis*, la théorie fondée sur le principe d'une unité des arts et sur l'échange entre les différentes formes d'expression artistique, Winckelmann met en question cette analogie entre les différentes formes d'art. Son texte marque un tournant dans l'histoire du discours sur l'art et la catégorisation des différentes disciplines artistiques. Denis Diderot, se consacra lui aussi à la question de

l'hybridité de l'art, notamment sur celle de la théâtralité.⁴ Nous chercherons à démontrer que la modernité brouillera les frontières entre les arts et les poussera vers une nouvelle définition des notions de théâtralité et de performance. La relation entre le théâtre et les arts plastiques sera approfondie dans un deuxième temps. En effet, après une focalisation sur la dramaturgie et le texte qui remonte au théâtre de la Grèce antique et que l'on retrouve dans le théâtre purifié de Shakespeare, ce n'est qu'à partir du théâtre baroque qu'une nouvelle esthétique visuelle fait son entrée sur la scène théâtrale en accentuant la visualité de l'art du théâtre. Elle trouvera sa forme exemplaire dans les opéras de Richard Wagner sous l'idée du spectacle scénique comme *Gesamtkunstwerk*, comme oeuvre totale. Au début du XXe siècle, des metteurs en scène comme Antonin Artaud introduisirent dans le théâtre occidental de nouvelles dimensions visuelles de plus en plus éloignées d'une simple dramaturgie basée sur le texte en important sur scène des éléments issus des arts plastiques. Il sera également important d'accentuer la nouvelle position du spectateur dans les dispositifs théâtraux hybrides : Comment l'idée du spectateur change-t-elle au courant du XXe siècle, notamment à travers les théories d'Artaud et d'autres représentants de l'avant-garde théâtrale ? Et quel rôle est donné à l'interaction ou à l'interactivité ?

Après l'analyse de la relation entre les arts plastiques et le théâtre, nous nous pencherons, dans un troisième temps, sur la nouvelle notion de dramaturgie et sa relation aux termes de théâtralité et de performance. Peut-on parler d'un renouveau de l'esthétisation du théâtre ainsi que d'un renouveau de la performativité des arts plastiques ? La dramaturge parisienne Anne-Françoise Benhamou du Théâtre de la Colline décrit les difficultés liées à une tentative de définition du rôle des dramaturges contemporains et à son développement : "Le théâtre dit de texte [...] a été pris ces dernières années dans une reconfiguration d'importance [...]", décrit-elle dans son analyse d'une nouvelle dramaturgie

⁴ Cf. Bleeker, Maaïke, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 34.

interdisciplinaire.⁵ De même, le chercheur Joseph Danan décrit le problème de façon suivante : "Le public, en revanche, est non seulement pris en compte mais mis au centre et, avec lui, l'adresse permanente, qui fonde la 'pièce' ou, pour mieux dire, l'acte théâtral."⁶ Dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*, le philosophe Jacques Rancière constate le développement d'un théâtre contemporain qui échange les rôles et les identités et qui se penche de plus en plus sur une interaction avec le spectateur. Rancière critique une nouvelle forme d'"hyper-théâtre qui veut transformer la représentation en présence et la passivité en activité" et argumente en vue d'une autre forme d'émancipation du spectateur en dehors de spectacles comme cérémonies communautaires. Pour le philosophe, l'émancipation advient d'une "aventure intellectuelle", portée par un spectacle, composée de texte et d'images.⁷ Si d'un côté les arts plastiques se rapprochent de plus en plus de l'art performatif et si de l'autre, le théâtre s'empare parallèlement de techniques visuelles de l'art contemporain, une observation leur semble être commune : le quatrième mur qui jusqu'à présent sépara acteur et spectateur, tend à disparaître. Ce qui compte n'est plus la réception mais une nouvelle forme de participation et d'interaction produite par l'art. La représentation semble faire place à la présentation, produisant une communication plus directe avec le public.⁸

Le texte suivant reliera les observations faites lors des expériences pratiques de l'auteure dans le domaine du théâtre contemporain aux analyses théoriques. Lors de sa première année de Master, un stage effectué au sein du comité de lecture du Théâtre du Rond-Point à Paris, un théâtre entièrement dédié aux textes dramatiques d'auteurs vivants, confronta l'auteure de cet article à la question de

⁵ Benhamou, Anne-Françoise, *Dramaturgies du plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 17.

⁶ Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 13.

⁷ Cf. Rancière, Jacques, "Le spectateur émancipé", in *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière, Paris, La fabrique, 2008, p. 20, p. 28.

⁸ Cf. Bourriaud, 2001, p. 15.

l'actualité de l'écriture dramatique contemporaine. D'autre part, stagiaire au Festival d'Automne à Paris, un des festivals les plus prestigieux de France, reliant les arts plastiques aux arts du spectacle, l'auteure a pu découvrir une programmation qui se concentre sur une ouverture des frontières esthétiques. En invitant des metteurs en scène tels que Robert Wilson, François Tanguy ou Romeo Castellucci, les directrices de programmation mettent l'accent sur des artistes d'avant-garde qui font s'estomper les barrières entre les différents modes d'expression artistique. Ces artistes jouent avec les notions de théâtralité et de performance en se tournant vers de nouvelles formes de dramaturgie. Ils entrent dans une esthétique concentrée sur une mise en scène plus visuelle et se consacrent à la question de la performativité abordée par les arts plastiques. Les observations faites en tant que stagiaire au festival serviront d'exemples illustratifs à notre analyse théorique.

Un metteur en scène comme Romeo Castellucci redéfinit la position du spectateur en prenant en considération les querelles philosophiques et esthétiques évoquées plus haut : "J'en appelle à la force créatrice du spectateur. Il peut être l'auteur de sa propre vision. Le spectateur peut former l'oeuvre dans le centre flottant, sans gravité, qu'est son cerveau." Pour Castellucci, il s'agit de mélanger images et texte pour dépasser un volume "bidimensionnel" et emporter le spectateur dans un voyage d'imagination. Avec chaque nouveau projet de mise en scène, il tente d'initialiser à nouveau le théâtre dans une synthèse des disciplines artistiques. Une dramaturgie qui échappe au primat de la littérature peut y parvenir. Castellucci souligne que son théâtre devient un art plastique complexe qui dépasse un simple théâtre des images. Selon la description du théoricien de théâtre Joseph Danan, dans ce théâtre contemporain "certes, la fiction naît, mais c'est comme si nous ne la cherchions pas, plutôt la laissions venir - comme si c'était à sa naissance que nous nous situions, là où elle se décolle du présent qui est sous nos yeux : où la présentation se fait, malgré tout, représentation."⁹ Dans ce sens, il s'agira dans ce texte d'analyser les relations esthétiques des arts plastiques et du théâtre

⁹ Danan, Joseph, *Qu'est-que la Dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 65.

contemporain afin de montrer leur entrelacement, menant vers une hybridation des arts : d'un côté, les arts plastiques qui se rapprochent de plus en plus de la performance et des situations relationnelles, de l'autre, le théâtre qui se base sur une dramaturgie de l'image et sur une nouvelle forme de "communication" ou de "relation" avec le spectateur.

2. Arts plastiques et théâtralité

2.1 *Ut pictura poesis* ? De la distinction entre les arts

2.1.1 Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing et la distinction entre les arts

L'analyse de la relation entre les arts de la scène et les arts plastiques est impensable sans une relecture des théories de Gotthold Ephraim Lessing et Johann Joachim Winckelmann, philosophes et esthéticiens du Classicisme allemand. Dans une lignée avec les théories de la réception esthétique de l'Antiquité grecque, ils recourent aux textes et descriptions des *Poétiques* d'Horace et d'Aristote. Même si le *paragone* à titre de parallèle ou de conflit entre les arts semble s'achever dans l'idée du *Gesamtkunstwerk* wagnérien et l'hybridation successive des arts de la scène et des arts plastiques, il paraît primordial de se pencher sur cet échange théorique afin de comprendre les ambivalences complexes de l'avènement d'une dramaturgie visuelle. Le regard sera donc porté sur la comparaison entre les arts du temps et de l'image en recours aux comparaisons les plus anciennes entre les différentes formes d'expression artistique. Dans un deuxième temps, il s'agira de se concentrer sur le rapprochement entre les arts plastiques, plus précisément la peinture, et la notion du théâtre et de la théâtralité. Denis Diderot parle de façon pertinente de la relation entre les deux médiums dans ses écrits en entamant une réflexion critique sur le terme de la "théâtralité".

Comment la définition des arts plastiques comme forme d'art autonome ainsi que la mise en rapport avec d'autres formes d'art influencent-elles la naissance du *Gesamtkunstwerk* qui libère le théâtre d'une simple concentration sur le texte et estompe les frontières entre les arts ? L'idée de l'oeuvre d'art totale apparaît au XIX^e siècle quand la séparation entre les arts devient obsolète et est accompagnée d'un renouvellement radical de l'art. Ce développement atteint son point culminant avec la parution de l'ouvrage *L'oeuvre d'art de l'avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) de Richard Wagner en 1850, texte emblématique du Romantisme allemand. Ainsi, une longue tradition de comparaison entre les arts semble

s'achever, une tradition qui débuta à l'époque de l'Antiquité grecque avec les écrits d'Horace et les descriptions des différentes disciplines, plus précisément de la peinture et de la poésie, par Platon et Aristote.¹⁰

Quand Horace écrit dans son *Art poétique* que "les poésies sont comme les peintures", il marque un point de départ important dans la discussion sur la relation entre les différentes formes d'art. Pourtant son fameux "ut pictura poesis" évoque tout premièrement le fait que toute forme d'art peut susciter un jugement esthétique puisqu'il constate qu'"il y en a une forme qui vous séduira plus si vous vous tenez assez près, une si vous vous écartez davantage."¹¹ La comparaison entre les arts est donc d'emblée reliée à son jugement esthétique. Aristote établit un classement des différentes formes d'art mimétiques après avoir retracé la différence entre les textes diégétiques (dans lesquels le poète parle en son nom) et les textes mimétiques (dans lesquels le poète parle à la place des personnages) en faisant référence à la *République* de Platon. La pyramide hiérarchique d'Aristote place la tragédie en haut du classement.¹² "Homère peut sembler extraordinaire, écrit-il, en outre, il a tout surpassé par l'expression et la pensée."¹³ En référence aux philosophes de l'Antiquité, le parallèle des arts est repris comme apriori pendant la Renaissance.

Une comparaison plus complexe entre les différentes formes d'art apparaît à l'époque des Lumières au XVIIIe siècle. L'abbé Du Bos sera un des premiers à publier des analyses comparatives dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* en 1719, avant d'être suivi par Charles Batteux en 1746 avec un traité

¹⁰ Cf. Galard, Jean et Zugazagoitia, Julian, "Introduction", in *L'œuvre d'art totale*, éd. et direction de l'ouvrage Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard (Art et artistes, collection dirigée par Jean-Loup Champion), 2003, p. 5-9, p. 5-6, p. 15.

¹¹ Horace, *Art poétique*, éd. et traduction Léon Herrman Latomus, Bruxelles, revue d'études latines, 1951, p. 35, V. 361-362.

¹² Cf. Barbéris, Isabelle, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 153.

¹³ Aristote, *Poétique*, traduit du grec ancien par Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan (Ouverture Philosophique), 2008, 23,30 et 24,13.

sur *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*.¹⁴ Emblème d'un changement de paradigme, le *Laocoon* (*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*) de Lessing, publié dans une première version en 1766, décrit le problème de l'hybridation de l'art et fait très explicitement référence au conflit entre les arts picturaux et les arts du mouvement. Se penchant sur le trouble des frontières entre les arts, le philosophe allemand s'attaque à la thèse d'une ressemblance entre les arts. La célèbre formule de l'*ut pictura poesis* semble s'effacer.¹⁵ Il sera accompagné par Johann Wolfgang Goethe et Georg Wilhelm Friedrich Hegel qui contesteront l'idée d'une oeuvre d'art totale et se positionneront contre un dépassement des frontières entre les arts.

Leur contemporain Friedrich Wilhelm Joseph Schelling se joindra à eux en s'énonçant pour une forte ligne de démarcation qui devrait être entretenue entre les arts plastiques - *bildende Kunst* -, c'est à dire la musique, la peinture, l'architecture et la sculpture d'un côté, et les arts de la parole - *redende Kunst* -, incluant la poésie, l'opéra, l'épopée, le roman et le théâtre, de l'autre. Dans ses textes, il affirme que seul le drame pourrait atteindre le statut d'une totalité des arts. Le théâtre et l'opéra de l'avenir se rapprocheraient le plus de cet idéal tiré de la théorie dramatique de l'Antiquité grecque, créant le lien entre arts plastiques et arts de la parole.¹⁶ Lessing sera le penseur dont les réflexions pertinentes marqueront le discours de l'époque, influençant autant la production que la réception de l'art et suscitant de nombreuses réactions non seulement chez ses contemporains mais aussi chez des théoriciens d'art de nos jours. Reprise par des penseurs tels que Winckelmann en réaction directe, et par des théoriciens comme Michael Fried et Clement Greenberg au XXe siècle, la description lessingienne de la sculpture du Laocoon a de loin atteint un statut exemplaire dans la réflexion sur la différenciation entre les arts en mouvement et les arts picturaux et est incontournable pour la définition d'une dramaturgie visuelle.

¹⁴ Cf. Galard et Zugazagoitia, "Introduction", 2003, p. 16.

¹⁵ Cf. Galard et Zugazagoitia, "Introduction", 2003, p. 17.

¹⁶ Cf. Galard et Zugazagoitia, "Introduction", 2003, p. 21-22.

Selon la théoricienne d'art Élisabeth Décultot, la thèse de Lessing est fortement liée à la problématique du récit et à la disposition dans le temps. Elle résume que "[...] la peinture (autrement dit, les arts plastiques dans leur entier, selon l'acceptation lessingienne) est soumise au principe de simultanéité et représente des corps coexistant dans l'espace, tandis que la poésie, soumise au principe de diachronie, représente des actions se succédant dans le temps [...]".¹⁷ Dans son "texte fondateur pour la théorie autonomiste des arts", Lessing fait la différence entre les arts du visible (dans l'espace) et du lisible. Selon cette logique, le théâtre soutenant une position textocentrée, appartiendrait à la deuxième catégorie.¹⁸

Ainsi, Lessing s'avance clairement dans le sens d'une séparation catégorique des arts du temps et de l'espace. Alors que les arts plastiques appartiennent aux arts de l'espace, la poésie et le théâtre se placent du côté de l'art du temps. Le fait que l'histoire se construise dans la durée "minimise sa dimension figurative".¹⁹ Cette classification peut être mise en relation avec le problème de la dramaturgie qui fait partie de la structure immanente d'une pièce de théâtre. Provenant du grec, le terme dénomme la composition du drame. Selon le philosophe Jean-Luc Nancy, la dramaturgie est "l'organisation de l'action", ou encore "l'activation de l'action", une notion clairement liée à une suite d'événements et donc à un ordre chronologique et temporel.²⁰ Face à la comparaison des arts de Lessing, cette description obtient une connotation intéressante. Lessing s'oppose aux rapports de subordination entre les arts, en partant exemplairement de la différence entre la description de Virgile de l'histoire du Laocoon et de l'oeuvre plastique, le fameux groupe de Laocoon. Pour le philosophe allemand tous deux porteraient des qualités incomparables. Alors que le récit littéraire de Virgile décrit l'ensemble de l'action, la sculpture ne montre que l'instant culminant, "l'instant fécond" qui conduirait à

¹⁷ Baroni, Raphael, "Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration", in *Images et récits, La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, éd. Bernard Guelton, Paris, L'Harmattan (Ouverture philosophique, Série Esthétique), 2013, p. 97-116, p. 98

¹⁸ Cf. Barbéris, 2010, p. 155.

¹⁹ Cf. Barbéris, 2010, p. 159-160.

²⁰ Cf. Danan, 2010, p. 8.

une réception émotive fortement différente et rendrait ainsi incomparables les deux représentations du même sujet ou de la même histoire.²¹

Pour Lessing, le Laocoon doit être vu comme "un exemple qui montre non pas comment on doit pousser l'expression au-delà des limites de l'art, mais comment on doit la soumettre à la première loi de l'art : la loi de la beauté." Il ne serait donc pas important de classer les oeuvres d'art selon leur genre ou leur forme d'expression mais en fonction de leur critère de beauté esthétique. Dans le cas de la sculpture du Laocoon, "l'artiste voulait représenter la beauté la plus grande compatible avec la douleur physique", explique le philosophe. "Celle-ci, dans toute sa violence déformatrice, ne pouvait s'allier avec celle-là. L'artiste était donc obligé de l'amoindrir, de modérer le cri en gémissement, non parce que le cri indique une âme basse, mais parce qu'il donne au visage un aspect repoussant."²² Selon Lessing, la statue du Laocoon représenterait ainsi l'exemple par excellence d'une oeuvre d'art fidèle à sa forme esthétique et à son critère de beauté.

En dehors de la spécificité de la représentation sculpturale, Lessing revient à la spécificité de l'instant fécond dans les arts du temps et les arts plastiques. Il explique l'importance de cet instant dans la représentation esthétique puisqu'il ouvre le champ de la libre imagination du spectateur. "Plus nous voyons des choses dans une oeuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir des choses."²³ Outre la description de la sculpture du Laocoon, le philosophe en vient à la description d'une représentation sculpturale de Médée. Afin d'établir une certaine tension, elle est représentée quelques instants avant la tuerie de ses enfants. Au lieu de montrer l'instant brutal décrit dans la littérature et les mythes de l'Antiquité grecque, "nous prévoyons la fin de cette lutte ; nous tremblons d'avance de voir Médée livrée toute à sa fureur, et notre imagination devance de bien loin tout ce que le peintre

²¹ Cf. Barbéris, 2010, p. 158.

²² Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon (Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie)*, traduction française intégrale de l'ouvrage allemand, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts (collection savoir sur l'art), 1990 (1766), p. 51, chap. II.

²³ Lessing, 1990 (1766), p. 52, chap. III.

pourrait nous montrer dans ce terrible instant." Lessing décrit que "[...] rien n'oblige le poète à concentrer son tableau sur un seul instant. Il prend chacun de ses drames, s'il le veut, à leur commencement et les conduit à travers toutes les modifications possibles jusqu'à leur conclusion." Alors que le poète peut s'emparer d'une histoire complète racontée dans le temps, le peintre ou le plasticien nécessiterait une oeuvre distincte et indépendante.²⁴

Etonnamment, la description de Lessing écarte le drame de la poésie pour le rapprocher davantage de la représentation picturale. Dans une comparaison entre peinture et drame, il décrit que le drame est "destiné à devenir, par le jeu de l'acteur, une peinture vivante, et devrait peut-être, par cela même, se conformer davantage aux lois de la peinture matérielle."²⁵ Si nous plaçons donc le drame du côté de la peinture en l'opposant à la poésie, les réflexions suivantes semblent être centrales pour les termes de théâtre d'images et de dramaturgie visuelle. Lessing procède : "[...] s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs."²⁶

Le tableau ne permettrait pas une représentation *in actu*, mais *virtute*. "Il est donc établi que le temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre", conclut Lessing à la fin de son ouvrage tout en parvenant à un classement entre les arts. Pour Lessing, la peinture serait plus expressive et plus précise que la poésie puisqu'elle parvient instantanément à présenter au spectateur un ensemble que le lecteur d'un ouvrage poétique devrait saisir successivement. Ainsi, le poète se

²⁴ Lessing, 1990 (1766), p. 57, chap. III, p. 58, chap. IV.

²⁵ Lessing, 1990 (1766), p. 59, chap. IV.

²⁶ Lessing, 1990 (1766), p. 120, chap. XVI.

dirigerait du côté du domaine du peintre où il "prodigue sans utilité beaucoup d'imagination."²⁷ Dans sa description critique de la statue du Laocoon, le contemporain de Lessing et fondateur de l'histoire de l'art moderne, Winckelmann, s'oppose à l'analyse du philosophe. Selon Winckelmann, la peinture devrait être considérée comme "poésie muette". Mettant en avant une forte hiérarchisation des arts, il décrit que les arts plastiques feraient toujours suite à la poésie. Cette dernière, et tout particulièrement celle d'Homère, servirait de référence principale à toute analyse.²⁸ Winckelmann argumente en faveur d'une autonomie du texte descriptif par rapport aux oeuvres d'art plastiques. L'un comme l'autre devraient être considérés comme une "lointaine adéquation" qui rendrait la description des arts plastiques uniquement possible en déployant un style littéraire quasiment supérieur, voire "surhumain", tel que l'explique l'historienne d'art Déculot dans son introduction aux critiques de Winckelmann.²⁹

Dans ses *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture* (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) de 1755, Winckelmann revient sur la problématique de la suspension et de l'instant fécond dans la représentation picturale - ou sculpturale - et poétique. Dans sa description de la sculpture du Laocoon, il prône la "noble simplicité" qui "distingue avant tout les chefs-d'oeuvre grecs". "De même que les profondeurs de la mer restent calmes en tout temps, si déchainée que soit la surface, de même l'expression dans les figures des Grecs révèle, même quand elles sont en proie aux passions les plus violentes, une âme grande et toujours égale à elle-même." Ainsi, la bouche de la représentation sculpturale du Laocoon resterait dans une position entrouverte, proche des cris dramatiques décrits par

²⁷ Lessing, 1990 (1766), p. 139, chap. XIX, p. 132, chap. XVIII.

²⁸ Cf. Déculot, Elisabeth, "Introduction, Le spectateur comme pygmalion", in *De la description* Johann Joachim Winckelmann, traduit de l'allemand par Élisabeth Déculot, Paris, Macula (La littérature artistique, collection dirigée par Philippe-Alaïan Michaud), 2006, p. 5-41, p. 8.

²⁹ Cf. Déculot, 2006, p. 37.

Virgile, mais qui ne s'entendent pas dans la version des arts plastiques.³⁰ Proche de la logique de l'instant fécond de Lessing, Winckelmann justifie le calme et le repos dans la sculpture du Laocoon : "Plus l'attitude du corps est calme, plus elle est apte à exprimer le vrai caractère de l'âme [...]". Ou tel qu'il l'exprime plus loin, "Le pinceau que manie l'artiste doit être plongé dans l'intelligence, comme on l'a dit du stylet d'Aristote : il doit davantage donner à penser qu'il n'en montre aux yeux."³¹

Pour la chercheuse de théâtre Isabelle Barbéris, l'opposition entre théâtre et peinture établie par Lessing évoqua pendant un certain temps la dimension figurative et visuelle de la scène qui deviendra d'autant plus importante au début du XXe siècle quand l'idée d'une "autonomie scénique" sera de nouveau renforcée.³² De fait, pour des sémioticiens comme Roland Barthes ou Gérard Genette, la narration et le récit se retrouvent dans le langage écrit tout autant que dans l'image fixe. Genette affirme que la narrativité, et ainsi la structure dramaturgique d'une oeuvre, dépendent de la nature du signifiant et non pas du signifié. Selon lui, le noyau du signifié peut se trouver sous différentes formes de signifiants, que ce soit de nature langagière ou picturale.³³ Pour Barbéris, le théâtre contemporain est "davantage affaire de coexistence spatiale que de séquentialité narrative." La description de l'instant fécond dans la sculpture du Laocoon est d'autant plus conforme à l'esthétique du théâtre contemporain que ses descriptions et catégorisations des arts du temps et de l'espace. "Face à un monde élargi, le théâtre, délimité dans le cadre restreint d'un espace-temps déterminé, ne semble plus à même de dépeindre exhaustivement une action. Il tend à juxtaposer

³⁰ Winckelmann, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture (Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)*, traduit de l'allemand par Marianne Charrière, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1993 (1755), p. 34.

³¹ Winckelmann, 1993 (1755), p. 36, p. 56-57.

³² Cf. Barbéris, 2010, p. 161.

³³ Cf. Baroni, 2013, p. 98.

des moments hétérogènes et à condenser des moments d'intensité dramatique : il est tout entier tissé d'instantanés féconds", explique-t-elle.³⁴

2.1.2 La notion de la théâtralité face aux arts plastiques : Denis Diderot et la théâtralité

La question de la théâtralité et des origines historiques du terme semble tout aussi centrale dans le contexte de la définition d'une dramaturgie visuelle que l'analyse de la relation entre les différents arts développée ci-dessus. Pour Denis Diderot, la théâtralité comme jeu des regards entre médium et récepteur est reliée à la question de l'affirmation de la présence du spectateur. Telle est la description que l'on trouve au centre de ses discussions esthétiques et dramaturgiques du XVIIIe siècle. Ces dernières faisaient du spectateur moderne face à l'oeuvre un être réfléchissant de lui-même. Diderot, pour sa part, fut fortement influencé par les textes de Lessing et établit une nouvelle notion de la théâtralité qui resta dominante jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle et fut reproduite par des théoriciens et critiques d'art comme Michael Fried ou Clement Greenberg. Fried passera, des années 1960 à nos jours, d'une nouvelle lecture des textes de Lessing à une actualisation des théories de l'anti-théâtralité d'après Diderot. S'approchant d'une définition d'une dramaturgie visuelle, il semble aller de soi de passer par une analyse de la notion de théâtralité face à la scène et aux arts plastiques.

De fait, les descriptions de la théâtralité de Diderot ne partent pas du théâtre-même mais de ses analyses de la peinture française du XVIIIe siècle. Dans ses *Entretiens sur le fils naturel*, ainsi que dans le *Discours de la poésie dramatique*, le philosophe décrit le tableau comme objet de fixation qui engage la contemplation esthétique du spectateur. Même si la peinture du XVIIIe siècle suit une certaine conception dramatique par ses choix de motifs dans les peintures historiques ou les scènes intérieures, cette "dramatisation" de la peinture ne doit pas être confondue avec une théâtralisation. Fried décrira que les éléments comme les rideaux de satin, peints de façon naturaliste au premier plan, ou encore les

³⁴ Barbéris, 2010, p. 161.

personnages qui ne portent pas leur regard vers l'extérieur du tableau, sont les signes d'un choix esthétique basé sur une idée anti-théâtrale. Les toiles semblent se cacher au regard des spectateurs en les ignorant. Cet écart entre toile et spectateur, analysé en détail par Fried dans ses écrits sur la peinture française, gagna en importance pour la description du théâtre idéal d'après Diderot. L'établissement de l'effet du quatrième mur dans la peinture est revendiqué au même titre par Diderot comme moyen de distanciation esthétique dans le monde du théâtre et rend l'idée d'un spectateur fictif obsolète.

L'analogie entre le développement de la peinture française au XVIII^e siècle et les énoncés théoriques de Diderot sur le théâtre témoignent d'un rapprochement entre l'art de la scène et les arts plastiques. Pour la théoricienne de l'art Emmanuelle Hénin, la fameuse citation d'Horace devrait, par conséquent, être transformée en *ut pictura theatrum*. "En disant que le théâtre est le genre littéraire le plus proche de l'image, ou que le théâtre, comme le tableau, *représente*, on profère une évidence", explique-t-elle. Pour la chercheuse, le théâtre présente "un mélange de deux codes", un "entre-deux" qui serait constamment en train de traduire du texte en image. "En ce sens, conclût-elle, le théâtre est le *paragone*, il l'actualise et le réalise."³⁵ Partant de la critique de la *Poétique* d'Aristote, Diderot se concentre sur la différence entre le vrai et le vraisemblable. Cette différenciation lui servira de base pour établir son concept du quatrième mur qui permet de créer une illusion parfaite, un espace protégé, livré aux regards des spectateurs sans pour autant s'adresser à eux. C'est derrière ce mur invisible et illusionniste que Diderot croit pouvoir placer une "vérité dramatique" sous forme d'une "auto-suffisance scénique".³⁶

Dans son analyse des écrits de Diderot sur le théâtre, Alain Ménil souligne le parallèle que le philosophe trace entre la scène théâtrale et l'idée du tableau

³⁵ Hénin, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum, Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Librairie Droz S.A., 2003, p. 10.

³⁶ Cf. Ménil, Alain, "Préface, L'invention du théâtre moderne", in *Diderot et le théâtre*, Alain Ménil (préface, notes et dossier), Paris, Pocket (Collection Agora Les Classiques), 1995, p. 5-52, p. 39.

scénique. Le tableau pourrait être considéré comme hybride entre le moment dramaturgique et le moment pictural, servant de base exemplaire à toute composition dramatique.³⁷ Dans le premier de ses *Entretiens*, Diderot proclame : "J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène, où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût."³⁸ Ici semble se trouver un premier indice pour un théâtre visuel, voire une dramaturgie visuelle. Diderot relie deux arts opposés pour faire de l'un l'idéal formel de l'autre. Les modèles esthétiques qui semblaient séparer jusqu'ici les différentes formes artistiques se détachent de leur opposition diamétrale.

Diderot poursuit ses descriptions d'une mise en scène idéale en différenciant "coup de théâtre" et tableau. Le premier est à éviter absolument au profit du second. Le tableau scénique présenterait, selon le philosophe, une disposition scénique "[...] si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle [me] plairait sur la toile [...]." Un peu plus loin, le personnage fictif Dorval, en dialogue avec Diderot, évoque que "[...] si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre."³⁹ Dans le deuxième entretien, Dorval s'avance davantage sur les éléments du registre visuel sur scène et accentue l'importance de la réintroduction d'éléments de pantomime sur le plateau. Au cours de leur entretien, Diderot et Dorval en reviennent à la question du tableau scénique en concluant par la question rhétorique suivante : "Au théâtre lyrique, le plaisir de voir nuit-il au plaisir d'entendre ?"⁴⁰

³⁷ Cf. Ménil, 1995, p. 45-46.

³⁸ Diderot, Denis, "Entretiens sur le fils naturel", in *Diderot et le théâtre*, Alain Ménil (préface, notes et dossier), Paris, Pocket (Collection Agora Les Classiques), 1995 (1757), p. 68-69.

³⁹ Diderot, 1995 (1757), p. 69, p. 70.

⁴⁰ Diderot, 1995 (1757), p. 80, p. 93.

2.2 Une nouvelle définition du terme de théâtralité

2.2.1 Michael Fried et l'anti-théâtralité : Lessing et Diderot revisités

En référence à Lessing et au texte d'Irving Babbitt, *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (*Le nouveau Laocoon : Un essai sur la confusion des arts*) de 1910, Michael Fried écrit son article sur le Laocoon qui servira de base à son fameux essai "Art et objectité" ("Art and objecthood"), publié seulement 27 ans plus tard. Fried soutient le fait que les historiens et théoriciens d'art établissent des distinctions entre les différentes formes artistiques. En contrepartie, Fried admet qu'il y a toujours eu des hybridations entre les différents arts, et qu'il persistera à y en avoir. Il donne l'exemple du rôle dominant de la littérature au XVII^e siècle qui deviendra le prototype de toute autre forme d'art et influença la peinture du XVIII^e siècle.⁴¹ C'est en s'opposant à la thèse de l'*ut pictura poesis* que Fried développe une analyse virulente du terme de théâtralité qui suscitera notre intérêt dans cette prochaine partie. Avant de se pencher sur les nouveaux rapports entre théâtre et arts plastiques dans son texte "Art et objectité" en 1967, il analyse la problématique de la théâtralité de plus près. En référence à Diderot, Fried décrit le phénomène d'anti-théâtralité comme "une construction artificielle dénuée de toute existence propre en dehors de la présence du public."⁴² Plus loin, Fried précisera que Diderot opposait les termes de "théâtre" et de "drame", le théâtre étant lié à l'effet théâtral et donc à une présentation réactive au public, tandis que le drame serait une représentation scénique ne prenant pas en compte le spectateur.⁴³

⁴¹ Cf. Fried, Michael, "For a newer Laocoon" ("Pour un Laocoon plus nouveau"), *Partisan Review New York*, VII, no. 4, Juillet-Août 1940, p. 296-310.

⁴² Fried, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (*Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*), traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard (nrf essais), 1990 (1980), p. 11.

⁴³ Cf. Fried, Michael, "Chapitre VII : De l'antithéâtralité", in *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine* (*Art and objecthood*), Michael Fried, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (nrf essais), 2007 (1998), p. 141-188, p. 142-143.

Sous le nouvel effet anti-théâtral, le tableau doit "attirer, arrêter et enfin attacher le spectateur." Selon Fried, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, la présence du spectateur pose un problème dans la théorie et la pratique. Fried s'éloigne d'une simple analyse des thèses de Diderot et s'engage dans une description des aspects de la théâtralité dans la peinture française du XIXe siècle. À ses yeux, la peinture atteint son point culminant dans la deuxième moitié du siècle, quand la tradition anti-theâtrale qui domine la peinture depuis 1750 est bouleversée dans les toiles d'Édouard Manet. C'est le minimalisme, décrit comme art "littéraliste", qui introduit dans l'art une forte notion de théâtralité dès la seconde moitié du XXe siècle.⁴⁴ Cette observation semble d'autant plus intéressante si l'on analyse les courants des arts scéniques et performatifs qui donnent lieu au discours artistique des années d'après-guerre. L'hybridation, le mélange des arts, attribue au spectateur une nouvelle position - le contact et l'inclusion directs redeviennent des éléments importants dans les arts plastiques et les arts scéniques. Avant d'en venir à une description plus détaillée de ce moment clé de l'histoire de la modernité esthétique, concentrons-nous sur la lecture des thèses centrales de Michael Fried face aux enjeux du théâtral et de l'anti-théâtral dans les arts plastiques.

Dans son essai de 1967, Fried place l'art littéraliste entre la peinture et la sculpture. Selon le critique formaliste, les artistes minimalistes auraient créé une nouvelle forme d'expression artistique qui poserait problème dans sa relation au public, une nouvelle forme qui chercherait à "[...] s'imposer comme un art indépendant, égal aux deux autres." La signification de cette nouvelle esthétique littéraliste serait liée à une attention inédite portée à l'aspect relationnel, c'est-à-dire à la relation de l'oeuvre d'art à son environnement et à son récepteur. Les oeuvres d'art minimalistes auraient un effet littéral, une objectivité forte, faisant d'elles une anti-

⁴⁴ Cf. Fried, 1990 (1980), p. 95-96, p. 111-112, p. 165.

thèse de l'art.⁴⁵ De plus, Fried se prononce contre le théâtre qu'il considère être une "négation de l'art". Comme dans le monde du théâtre, les oeuvres littéralistes incluraient le spectateur : "[...] l'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une *situation* qui, par définition presque, *inclut* le spectateur [...]", décrit-il. Le caractère théâtral proviendrait essentiellement de la taille et du format des oeuvres attribuant à ces dernières une "présence scénique" et plaçant le spectateur dans une position de complicité.⁴⁶

Fried cite le témoignage de l'artiste minimaliste Tony Smith qui parle de son expérience sur une autoroute dans le brouillard où le paysage prend l'apparence d'une oeuvre d'art. Pour Fried ce témoignage fait preuve de "la nature picturale de la peinture et même, pourrait-on dire, la nature conventionnelle de l'art." Le récit de Smith démontrerait la "théâtralité de l'objectité". L'avènement de la nouvelle forme d'art littéraliste est pour Fried emblématique comme art entre le théâtre et la peinture moderniste, c'est à dire "entre théâtral et pictural".⁴⁷ Plus loin, Fried ajoute que "[...] le théâtre et la théâtralité livrent aujourd'hui une guerre non seulement à la peinture moderniste (ou à la peinture et à la sculpture modernistes), mais à l'art lui-même [...]". Il poursuit que la survie de l'art (moderniste) dépendrait de la mise en échec du théâtre ou de la mise en pratique de nouvelles méthodes théâtrales telles qu'elles sont introduites par Artaud et Brecht. Fried trace un parallèle entre le public du théâtre classique et la frontalité avec laquelle le spectateur est confronté à l'art littéraliste. L'oeuvre littéraliste reste incomplète sans son spectateur.⁴⁸ Il est intéressant de constater que Fried se réfère uniquement à Bertolt Brecht et à Antonin Artaud, se concentrant sur une conception anti-aristotélitienne de l'espace-temps. Le théâtre "idéal" devient objet de la "présentété". En même

⁴⁵ Fried, Michael, "Chapitre VI : Art et objectité", in *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine (Art and objecthood)*, Michael Fried, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (nrf essais), 2007 (1998), p. 113-140, p. 114, p. 116, p. 118-119.

⁴⁶ Fried, 2007 (1998), p. 120-122.

⁴⁷ Fried, 2007 (1998), p. 126-127, p. 129.

⁴⁸ Fried, 2007 (1998), p. 133-134.

temps, comme dans les descriptions d'Artaud, Fried argumente en faveur d'une restauration des frontières entre les arts du temps et les arts de l'espace.⁴⁹

La question de la temporalité et de la durée dans le théâtre est évoquée dans la dernière partie de son essai. L'art littéraliste serait rattaché au temps et à la durée et adopterait ainsi une des qualités dominantes du théâtre : "J'avancerai que le souci du temps - ou plus précisément de la *durée de l'expérience* -, chez les littéralistes, est exemplairement théâtral, comme si ce à quoi le théâtre confronte le spectateur, ce par quoi il l'isole, était le caractère infini non pas simplement de l'objectivité, mais aussi du temps ; ou comme si ce à quoi en appelle le théâtre, au fond, était le sentiment de la temporalité, du temps passé et à venir, du temps tel qu'il *advient et recule simultanément* dans une perspective infinie..." En contraste, Fried caractérise les œuvres modernistes comme "pleinement manifestes", rattachées à une "présentété continue et entière" par une "autocréation perpétuelle" dans toute "instantanéité". Par ces faits, la peinture et la sculpture modernistes "mettent en échec le théâtre".⁵⁰ Cette dernière idée peut fortement être critiquée et se place à l'encontre de l'idée de la performativité comme enchaînement de moments instantanés. C'est pourtant l'être-présent et l'actualisation totale qui dominera la scène du XXe siècle et sera indispensable à la construction d'une dramaturgie visuelle.

2.2.2 Brouillage entre les arts : La naissance du minimal art, de la performance et du happening

Les discussions déclenchées par Michael Fried au milieu des années 1960, doivent être mises en relation avec les transitions esthétiques dans le monde de l'art qui s'effectuèrent au même moment. La question de la position du spectateur fut débattue dès l'après-guerre. Divers mouvements artistiques de l'époque témoignent d'un changement de statut et d'une "démocratisation" du regard,

⁴⁹ Cf. Arfara, Katia, *Théâtralités contemporaines, entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 4-6.

⁵⁰ Fried, 2007 (1998), p. 138-139.

rendant les hiérarchies entre création et réception de plus en plus obsolètes. Ce tournant dans le monde des arts plastiques est emblématique du renouvellement esthétique de la scène théâtrale tout au long du XXe siècle qui mena à un brouillage des frontières entre les arts à partir de la seconde moitié du siècle. Pour le théoricien de théâtre Marvin Carlson, l'inspiration et la base théorique des arts de la scène se rapprochèrent des arts visuels de façon successive. Les années 1950 et 1960 aux États-Unis surtout sont considérées comme une "période clé", transposant les nouveaux paradigmes des problématiques de l'événement et du temps dans le discours théâtral.⁵¹ Carlson nomme des artistes tels que John Cage, Merce Cunningham ou Allan Kaprow qui faisaient le lien entre les arts plastiques et les arts de la scène, rendant impossible une différenciation entre les catégories critiques de "happening", "théâtre" ou d'"art moderne" et transformant le théâtre en une sorte de "performance *mixed-media*". "Tout en ayant sensiblement élargi leurs champs d'intérêt, la danse, le théâtre et les arts plastiques se cantonnent, de manière étonnante, aux frontières traditionnelles de leurs diverses disciplines", écrit le chercheur.⁵²

Sa collègue Katia Arfara souligne la volonté ambivalente de transgresser les genres artistiques et de mettre en question les frontières entre les arts à partir des textes de Michael Fried. Deux mouvements parallèles peuvent ainsi être observés : l'avènement du minimal art qui engendre une nouvelle relation entre spectateur, salle d'exposition et oeuvre d'art d'un côté, et parallèlement, l'entrée des arts du temps - c'est à dire du action painting, du happening et de la performance - dans le monde des arts plastiques. Les nouveaux modes de confrontation entre l'"objet" d'art et le spectateur créeront des principes qui influenceront la nouvelle avant-garde des arts performatifs comme les membres de la Judson Church à New York. Le constat principal est certainement le détournement du regard contemplatif du

⁵¹ Cf. Carlson, Marvin, "Préface", in *Théâtralités contemporaines, entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Katia Arfara, Berne, Peter Lang, 2011, p. ix-xiv, p. ix.

⁵² Carlson, 2011, p. x-xi.

spectateur - la contemplation fait désormais place à l'action.⁵³ Ce développement va de pair avec une autre définition du moment présent, de l'ici et maintenant".

C'est cette réflexion inédite autour du mouvement minimaliste et des objets d'art qui en émanent qui déclenche un nouveau débat sur la définition de l'espace et de l'"environnement" des oeuvres d'art. Le mouvement du fluxus qui transforme ces discussions en interventions spatio-temporelles établit un rapprochement entre les arts plastiques et le théâtre. Les artistes du minimal art pensent une extension de l'objet artistique, lui attribuant un autre statut d'emplacement dans l'espace et s'attachant à une expérience partagée. Pour Arfara, "il s'agit d'un espace docile, fait de mouvements, défini par rapport aux déplacements, contrôlés ou imprévus, des spectateurs", qui se rapproche ainsi des théories de l'espace et du "lieu pratiqué" de Michel de Certeau.⁵⁴ Cette ouverture vers de nouvelles philosophies de l'espace peut s'observer au même titre dans la peinture de l'expressionnisme abstrait. Les Combine Paintings de l'américain Robert Rauschenberg sont représentatives d'une peinture "célébrant la non-fixité". Le processus de création semble faire référence aux tableaux-théâtre qui, selon Arfara, "évoluent dans le temps et l'espace en présence du spectateur". La chaîne réactive d'une "action-réaction" entre en jeu, s'opposant à l'autosuffisance et mettant fin aux oeuvres d'art comme artefacts clairement définis. Les théories d'artistes dépassent une simple visualité rétinienne. Pour le peintre Yves Klein, la couleur elle-même devient force constitutive de la présence ou de la présenteté, s'ouvrant à une nouvelle perception dans l'espace et le temps.⁵⁵

Le théoricien d'art Dominique Château souligne la distanciation de l'oeuvre close dans sa définition de la performance qu'il décrit comme une "manifestation artistique qui consiste dans l'exécution d'une action par un ou plusieurs artistes, cette action étant plus importante que tout résultat, éventuellement toute oeuvre,

⁵³ Arfara, 2011, p. 1-3, p. 16.

⁵⁴ Arfara, 2011, p. 25.

⁵⁵ Cf. Arfara, 2011, p. 27, p. 29, p. 50.

dont elle pourrait occasionner la production."⁵⁶ L'art se détache du statut de l'oeuvre visuelle - la performance et le happening s'appuient sur une création instantanée dans laquelle rien n'est établi pour l'éternité ou la durée. Selon les mots d'Allan Kaprow, fondateur du happening, il s'agit "d'art qui ne pouvait pas être de l'art." Ici, la boucle entre les arts plastiques et les arts de la scène semble se fermer. Selon Château, le happening et la performance sont définis par l'art du théâtre, inscrivant le pictural dans le théâtral. Comme décrit par Kaprow lui-même : "La performance est une mise en scène qui isole et mime le moment poétique (l'acte de peindre)."⁵⁷

⁵⁶ Château, Dominique, "La performance contre l'oeuvre", in *L'art et l'Hybride*, éd. Noëlle Batt, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 9-23, p.11.

⁵⁷ Château, 2001, p. 16-19.

3. Théâtre et visualité

3.1 Les limites de la tradition textocentriste du théâtre occidental

3.1.1 Premières tendances d'un théâtre du visuel

La relation entre les arts plastiques et les arts de la scène doit être analysée sous deux angles d'attaque. Après le récapitulatif historique, saisi dans la première partie de ce mémoire, nous nous concentrerons dans le chapitre suivant sur une analyse du théâtre et son développement vers un état hybride et une dramaturgie visuelle. Depuis quand les images dominant-elles la scène théâtrale ? À quel moment sont-elles "montées" sur scène ? Que se passe-t-il avec le texte théâtral lorsque les images scéniques prennent forme ? Au lieu d'analyser le développement hybride des arts de la scène en partant des arts plastiques, tentons une analyse en passant par les classifications esthétiques que l'art du théâtre s'est vu imposées dès son commencement. Si nous entendons le terme de dramaturgie comme un agencement et une structuration du récit présenté sur scène, il en va de même pour le théâtre occidental qui est traditionnellement associé à la littérature. Dès les premières créations de l'Antiquité grecque, le drame représente - à côté de la poésie et de la prose - le troisième des genres littéraires. Comme le fait remarquer Marvin Carlson, la *Poétique* d'Aristote décrit le spectacle théâtral en soi comme l'élément le moins important dans la création de la tragédie puisque les lecteurs seraient quasiment indifférents aux éléments visuels.⁵⁸

Les classifications de l'Antiquité grecque sont reprises dans les théories littéraires de la Renaissance et du Classicisme allemand. C'est le texte dramatique, et non pas sa mise en scène, qui reste le critère majeur de la théorie théâtrale jusqu'à la fin du XIXe siècle. Même si le Néoclassicisme, le Romantisme et le Réalisme se concentrèrent de plus en plus sur la mise en scène et les aspects visuels et formels de la création théâtrale, ce n'est qu'au tournant du siècle qu'un véritable dialogue émergea entre les arts plastiques et les arts scéniques. L'inspiration et le fondement théorique du théâtre sortirent alors du carcan littéraire, se rapprochant

⁵⁸ Cf. Carlson, 2011, p. ix.

des arts visuels. Comme analysé dans le chapitre précédent, ce développement atteindra son point culminant dans les mouvements artistiques émergeant aux États-Unis dans les années 1950, puis un peu plus tard, en Europe. La dramaturgie n'est plus considérée comme un terme littéraire, mais bien en relation avec la création sur le plateau, puisqu'elle met en avant les aspects temporels et événementiels de l'art du spectacle.⁵⁹

Ceci dit, pour la chercheuse Emmanuelle Hénin, le théâtre a depuis toujours été considéré comme le genre littéraire le plus proche de l'image, attendu "que le théâtre, comme le tableau, *représente*, on profère une évidence". Platon pour sa part considère le drame ainsi que la peinture comme des arts du simulacre, comme formes de "représentation mensongères" ou de l'illusion. Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, Aristote, de son côté, utilisa souvent la peinture pour décrire les enjeux de la tragédie. Il opposa les arts visuels et muets aux arts parlants et sonores, plaçant la poésie du côté du chant et de la danse.⁶⁰ De fait, Hénin souligne la grande différence entre la peinture et un langage sémiotique et visuel propre à la représentation théâtrale. Selon elle, le théâtre dépasserait la complexité de la représentation sur toile "puisque l'instrument se confond avec l'objet de l'imitation : une personne imite une personne, là où la peinture imite avec des couleurs. Autrement dit, le paradigme mimétique est exclusivement théâtral : c'est l'opération par laquelle un poète (ou un acteur) se transforme en autre chose, et l'imite au point de devenir cette chose même."⁶¹

En même temps, l'histoire théâtrale peut-être être retracée comme l'histoire d'une "genèse de l'image sur scène" tel que le fait la théoricienne de théâtre Élie Konigson dans son article portant le même titre. Konigson dénomme les différentes conditions pour la création d'une image scénique. L'élément principal serait l'inscription de l'image dans l'espace théâtral, s'est à dire le cadre ou l'encadrement architectural et spatial de l'événement scénique. En passant par

⁵⁹ Cf. Carlson, 2011, p. ix.

⁶⁰ Cf. Hénin, 2003, p. 10, p. 41.

⁶¹ Hénin, 2003, p. 40.

l'histoire de l'architecture de la scène, la chercheuse démontre que l'application de la perspective centrale et l'introduction d'un "cadre" scénique furent des développements majeurs dans la naissance d'une esthétique théâtrale telle que nous la connaissons aujourd'hui. Le passage des amphithéâtres "ouverts" du théâtre greco-romain aux espaces théâtraux fermés, c'est à dire à des scènes strictement encadrées, montre l'importance de l'application des règles de la perspective centrale dans l'émergence d'une image scénique. "Aussi bien l'image définitive est-elle structurée par l'unité logique des éléments constitutants, le rejet des éléments hétérogènes hors champs, l'unité optique de l'espace de représentation et la clôture frontale de cet espace par le cadre de scène. L'image scénique se confond ainsi avec la scène tableau", décrit Konigson.⁶²

L'entrée de la peinture sur la scène théâtrale comme allusion à l'importance des éléments visuels sur le plateau, se fait environ 500 ans av. J.-C.. D'un côté, certaines sources témoignent de l'arrivée de cette particularité scénique pour la création de l'*Orestie* d'Eschyle en 458 avant J.-C., de l'autre, Aristote attribue l'introduction de la peinture scénique à une création de Sophocle une dizaine d'années plus tôt. En tous les cas, l'introduction de l'élément pictural d'une image fixe comme arrière-fond de la scène existe depuis la naissance du théâtre classique de l'Antiquité grecque. Une figuration visuelle dans l'espace qui se rapproche des fresques et autres représentations picturales devient de plus en plus flagrante dès le Moyen Âge et mène vers un théâtre d'illusion picturale qui culmine dans la naissance du théâtre à l'italienne au XVI^e siècle. La perspective en tant qu'élément visuel le plus révolutionnaire de l'art de la Renaissance du Quattrocento, fait son entrée sur scène de manière délibérément accentuée.⁶³ Pour Hénin, "la perspective est donc bien le lieu qui unit les représentations théâtrale et picturale : non seulement parce que c'est la forme que prend la peinture sur la scène théâtrale, mais plus fondamentalement, parce que le paradigme perspectif décrit l'essence de la

⁶² Konigson, Élie, "Genèse de l'image sur scène", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 32-48, p. 37.

⁶³ Cf. Hénin, 2003, p. 225, p. 16-17.

représentation." Selon la chercheuse, l'idée d'un illusionnisme fondé sur la perspective se développerait ainsi en parallèle dans le théâtre et les arts plastiques.⁶⁴

3.1.2. L'avènement des images dans le théâtre baroque

La scène italienne vise une perception de la scène "comme tableau", désormais rattachée à l'idée d'une "scène encadrée" ou encore d'une "scène tableau", en produisant l'effet d'un "théâtre d'illusion picturale". C'est lors de l'avènement de cette nouvelle représentation scénique, davantage concentrée sur les effets visuels, que les décors illusionnistes et symboliques du théâtre de la Renaissance se développent.⁶⁵ Parallèlement, la focalisation sur la création d'une perspective centrale sur la scène doit être mise en relation avec le mélange d'éléments visuels mobiles et immobiles, c'est-à-dire en "deux et en trois dimensions". Il est intéressant de constater que la logique visuelle intrinsèque à la scène reste fortement influencée par la structure scénique établie pendant l'Antiquité grecque : le proscénium persiste comme lieu de l'action et du dialogue alors que l'espace pictural se situe en arrière plan.⁶⁶ C'est à la fin du XVIIIe siècle, parallèlement au développement des diaporamas, que certains théâtres se concentrent uniquement sur la représentation d'images. Prenant leurs distances par rapport au texte, ces créations se penchent sur la représentation de décors mouvants, sans aucune action verbalisée. La tendance à "refuser le récit au profit de l'image" s'amplifie.⁶⁷

Le théâtre baroque et la scène italienne sont exemplaires dans l'histoire du théâtre en ce qui concerne le regard et la place du spectateur dans la composition de l'illusion parfaite, et ceci en fonction de son statut politique et social. La perspective centrale sera organisée autour de la place du roi comme spectateur

⁶⁴ Hénin, 2003, p. 220.

⁶⁵ Cf. Hénin, 2003, p. 228.

⁶⁶ Cf. Hénin, 2003, p. 242-244.

⁶⁷ Cf. Konigson, 2004, p. 39-40.

privilegié de la présentation théâtrale. C'est le roi qui sert de point de fixation, représentant le point de fuite unique et, tel que l'explique Hénin, "ce point organise la représentation en fonction de ce regard, déterminant à son tour un point de distance à l'oeil du spectateur."⁶⁸ Ainsi, la problématique du regard et d'une dramaturgie visuelle semble également toucher à des questions de privilèges, de hiérarchies et de pouvoir. L'introduction du rideau de théâtre entre le Moyen Âge et la Renaissance peut être appréhendée comme une preuve du développement de ce jeu des pouvoirs face à l'encadrement de l'"image scénique". Il fut au départ placé en fond de la scène avant de faire son chemin jusqu'au proscénium, l'avant-scène théâtrale.⁶⁹ Le rideau introduit une nouvelle attention portée au regard du spectateur, accentuant la différence entre visible et invisible ou encore entre espace privé et espace public. L'effet de dévoilement de la scène au moment où le rideau est tiré vers le côté ou vers le haut afin de dégager la vue sur le plateau, renforce la concentration sur la réception visuelle de l'action scénique : le texte ne peut pas seulement être écouté, il doit être *vu* sur scène.

3.2 Vers une oeuvre totale

3.2.1 Richard Wagner et l'idée du *Gesamtkunstwerk*

Le rapprochement entre les arts scéniques et les arts plastiques nous entraîne d'emblée vers une réflexion sur le terme du *Gesamtkunstwerk*, fortement associé au Romantisme allemand et à l'oeuvre de Richard Wagner. C'est sous ce terme que le cheminement des arts de la scène envers une représentation visuelle semble s'accomplir. Le *Gesamtkunstwerk* repense la relation entre texte dramatique et action scénique, faisant de l'art du spectacle l'oeuvre d'art "totale" ou "commune", tout en proposant une nouvelle définition du rôle de la mise en scène et de la relation entre dramaturgie textuelle et visuelle sur scène. Le théâtre devient la forme d'art capable de regrouper plusieurs disciplines esthétiques, un concept qui

⁶⁸ Hénin, 2003, p. 249.

⁶⁹ Cf. Konigson, 2004, p. 38.

se développera pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et trouvera son point culminant avec les artistes de l'avant-garde du siècle qui suivra. Wagner décrira l'oeuvre d'art totale comme "ronde des arts frères", incluant la poésie, la musique, la danse ainsi que le théâtre de la tragédie grecque. La théorie de Wagner aura une grande influence sur les penseurs et artistes du mouvement avant-gardiste qui la remanieront et la critiqueront au courant du siècle, comme notamment Adolphe Appia qui suivra le concept de l'"art vivant" en opposant le mélange de tous les arts à une structure artistique plus hiérarchisée. Bertolt Brecht deviendra l'un des plus grands critiques du *Gesamtkunstwerk*, s'opposant à son "pouvoir hypnotique".⁷⁰

Wagner promulguera le projet d'une révolution esthétique radicale dans *L'Oeuvre d'art de l'avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) et dans l'ouvrage *Opéra et drame* (*Oper und Drama*), publiés en 1849 lors de son exil zurichois.⁷¹ Ces deux publications retracent les principales lignes d'une rénovation de l'essence même de l'art ainsi que du rôle et du statut de l'artiste. Dépasant l'idée d'une simple synergie ou interdisciplinarité des arts, la théorie wagnérienne devient une référence primordiale pour les artistes de l'avant-garde.⁷² Même si le mot clé de *Gesamtkunstwerk* qui servira de point de repère pendant la révolution esthétique n'a pas été créé par Wagner lui-même, il apparaît néanmoins désormais comme terme récurrent quelques années avant la publication des principaux textes théoriques de l'auteur. Prenant ses distances face au Classicisme de Weimar, Wagner s'opposera aux textes de Goethe et Hegel qui s'étaient exprimés contre une oeuvre totale et le fusionnement des disciplines. Comme évoqué dans le premier chapitre, leur contemporain Schelling avait exprimé que la synthèse entre les différentes formes d'art se ferait dans la pensée sur l'art et la poésie et non pas

⁷⁰ Cf. Picon-Vallin, Béatrice, "La mise en scène et le texte" in *L'art et l'Hybride*, éd. Noëlle Batt, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes 2001, p. 103-116, p. 103-104.

⁷¹ Wagner, Richard, *L'Oeuvre d'art de l'avenir* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), traduit de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl, Paris, L'Harmattan (Les Introuvables), 1928 (1850).

⁷² Cf. Galard et Zugazagoitia, 2003, p. 5-6.

dans la création pratique. Ainsi, comme nous l'avons démontré dans la première partie du texte, le philosophe fit une différence entre les arts plastiques en tant que "bildende Kunst" et les arts de la parole en tant que "redende Kunst". Selon Schelling, seul le drame antique pouvait être considéré comme modèle de fusion où le parlant rejoint le visuel, où "les arts de la parole peuvent tendre à revenir à l'art plastique". Malgré cette stricte opposition entre les arts, le texte de Schelling peut être compris comme une préfiguration de la théorie wagnérienne. Le terme de *Gesamtkunstwerk* apparaîtra quelques années plus tard, en 1827, dans un ouvrage de Karl Friedrich Trahdorff s'intitulant *Aesthetik oder Lehre der Weltanschauung und Kunst (Esthétique ou l'apprentissage de la conception du monde et de l'art)* qui reste jusqu'à ce jour uniquement consultable en allemand.⁷³ Selon Wagner, le *Gesamtkunstwerk* réunit les créations des "Tondichter" et "Sprachdichter", soit des poètes du son et de la parole. Basée sur une harmonie du geste, du mot et de la musique, l'oeuvre d'art totale sera le premier pas d'un acheminement vers l'artiste de l'avenir et sera mise en parallèle avec le peuple lui-même, dans le sens où c'est le peuple-même qui constituera l'oeuvre d'art.⁷⁴ Cette pensée de totalité s'écoulant de l'esthétique wagnérienne doit toujours être mise en relation avec une réflexion critique de sa théorie de l'art. Le passage de l'oeuvre d'art créée pour le peuple au peuple devenant lui-même oeuvre d'art totale, est proche de l'héritage culturel et artistique promulgué au milieu du XIXe siècle. La description wagnérienne d'une "judaïsation culturelle" du peuple, témoignant du fort antisémitisme du compositeur, ouvre la voie au totalitarisme allemand au XXe siècle.⁷⁵ Selon le chercheur Julian Zugazagoitia le théâtre de l'époque se voit attribué le rôle d'un "laboratoire microcosmique" philosophique qui touchera toute la société, faisant du *Gesamtkunstwerk* la "cristallisation d'une idéologie de

⁷³ Cf. Most, Glenn W., "Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale", traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, in *L'oeuvre d'art totale*, éd. et direction de l'ouvrage Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard (Art et artistes, collection dirigée par Jean-Loup Champion), 2003, p. 11-34, p. 21-23.

⁷⁴ Cf. Most, 2003, p. 29-30.

⁷⁵ Cf. Most, 2003, p. 24-26.

l'air du temps".⁷⁶ L'oeuvre d'art totale ira au-delà de la question de la représentation. Selon Wagner, la communication entre scène et public devait être immédiate, créant un "Bühnenweihfestspiel", une "festivité sacrée pour la scène" qui rappellerait plutôt certaines formes de cultes artistiques, soulignant d'autant plus l'idéologie totalitaire d'un art du peuple. Pour l'historien d'art "l'oeuvre d'art totale doit donc être comprise comme la somme des arts, mais non pas des arts individuels [...], mais en leur essence profonde qu'ils tirent d'une origine commune."⁷⁷ Avec la construction du Festspielhaus de Bayreuth en 1874, l'idée de l'oeuvre totale trouve son aboutissement.

Le contemporain de Wagner, Friedrich Nietzsche, parlera dans sa *Naissance de la tragédie* (*Die Geburt der Tragödie*), publiée en 1872, de la différence entre la culture apollinienne, caractérisée par sa lucidité, sa modération et l'importance de l'individu, et la culture dionysiaque, marquée par l'extase et la transgression. À ses yeux, l'union des deux se ferait uniquement dans la tragédie grecque et il donne en exemple des créations d'Eschyle et de Sophocle.⁷⁸ Cette distinction entre les deux concepts de base peut être mise en parallèle avec la différenciation faite entre des créations visuelles et des créations liées à l'écriture dramatique. Ainsi, pour le chercheur Glenn W. Most, la description de l'effet global de l'oeuvre synesthésique chez Wagner est surtout reliée à un nouvel artiste sujet qui suit l'idée que "toutes les formes d'activités artistiques constituent des variantes d'un même élan créateur fondamental".⁷⁹ Le rôle de l'artiste, ou plus précisément celui du metteur en scène et de l'art de la mise en scène qui en dépend, est reconstitué. Le créateur de l'oeuvre d'art totale peut tenter la liaison entre les arts du temps et de l'espace, plaçant sa création au sein d'une fusion des différents éléments comme la littérature dramatique, le jeu des acteurs, la peinture, la sculpture,

⁷⁶ Zugazagoitia, Julian, "Archéologie d'une notion, persistance d'une passion", in *L'oeuvre d'art totale*, éd. et direction de l'ouvrage Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard (Art et artistes, collection dirigée par Jean-Loup Champion), 2003, p. 67-88, p. 67.

⁷⁷ Zugazagoitia, 2003, p. 68, p. 71.

⁷⁸ Cf. Most, 2003, p. 31.

⁷⁹ Most, 2003, p. 12-13.

l'architecture, la musique, la danse et le chant. Le rôle du metteur en scène acquiert un nouveau statut, devenant, à la fin du XIXe siècle, un véritable métier.⁸⁰ De ce rôle artistique naît une autre relation entre l'écriture pour la scène et une nouvelle possibilité d'expérimentation avec la dramaturgie du plateau, incluant la structure de l'action scénique ainsi que les différents éléments visuels sur le plateau. Selon Béatrice Picon-Vallin, l'accroissement du statut autonome de la mise en scène plonge l'écriture dramatique dans la crise. Émile Zola sera un des premiers à constater la mort du drame dans son ouvrage *Le Naturalisme et le théâtre*. L'écriture dramatique est forcée à faire place à une "mise en vision" du texte. La crise du texte mène même aux propos artistiques d'un théâtre s'éloignant entièrement d'une mise en scène du texte. L'écriture scénique est déstabilisée et s'ouvre à une nouvelle avant-garde théâtrale introduite par des artistes comme Edward Gordon Craig, Vesvelod Meyerhold ou Antonin Artaud.⁸¹ L'action du "courant dramatique" fonctionne dès à présent comme lien dramaturgique entre les multiples modes d'expression sur scène. La dramaturgie visuelle gagne en importance, faisant du texte un simple matériau scénique qui est à traiter au même degré que les autres éléments introduits sur le plateau. Selon Picon-Vallin, le texte devient l'"élément du flux scénique où s'opèrent des interactions." Elle conclue que si "l'hybride est bien le lieu d'une interaction entre des éléments différents pour faire advenir une réalité nouvelle, une nouvelle langue, un nouvel art, la mise en scène est, dans son autonomie, un art de l'hybridation."⁸²

3.2.2 L'oeuvre d'art totale au temps des avant-gardes

La question de l'hybridation et des limites entre les arts se voit confrontée à de nouvelles propositions artistiques des avant-gardes du XXe siècle. Les artistes se penchent sur le "cloisonnement académique" des différents arts, menant à une libération des formes, des genres et des matériaux. La notion de l'oeuvre d'art

⁸⁰ Cf. Picon-Vallin, 2001, p. 104-105.

⁸¹ Cf. Picon-Vallin, 2001, p. 106, 108-109.

⁸² Picon-Vallin, 2001, p. 110-111, p. 114.

totale est réinterprétée comme outil d'action et de connaissance.⁸³ Tel que le décrit le plasticien et performeur Allan Kaprow, "il était inconcevable, encore récemment, de penser les arts autrement qu'en termes de disciplines séparées, réunies à un moment donné de l'histoire seulement par des objectifs philosophiques vaguement parallèles."⁸⁴ Cette distinction s'estompe au début du XXe siècle. Le groupe d'artiste munichois Der Blaue Reiter, Le Chevalier Bleu, est le premier à réactualiser les théories wagnériennes et à les réadapter à son propre mouvement artistique. Dans l'*Almanach du Cavalier Bleu (Almanach des Blauen Reiters)*, paru à Munich en 1912, le groupe tente une nouvelle définition du terme. Dans le chapitre "De la composition scénique", les artistes mènent une critique poussée de l'esthétique de Wagner face aux nouvelles créations scéniques. Selon Marcella Lista, cette quête d'une oeuvre d'art totale actualisée se produit partout en Europe entre 1908 et 1914.⁸⁵ Vassily Kandinsky fait des propositions novatrices face au théâtre contemporain en dénommant un "phénomène de basculement" et en déclenchant une nouvelle réflexion au sujet du visuel sur la scène théâtrale, incluant tout autant l'analyse de la couleur que sa mise en mouvement sur scène. Même si Kandinsky publie son texte central sur l'art monumental et la scène comme lieu d'expérimentation en 1911, sa seule oeuvre scénique ne sera réalisée que beaucoup plus tard. C'est en 1928 que l'artiste créera une mise en scène sur la musique de "Tableaux d'une exposition" ("Bilder einer Ausstellung") du compositeur Modest Moussorgsky, une fusion expérimentale entre peinture, musique et théâtre.⁸⁶

"Le continuum spatio-temporel s'imposant parallèlement dans l'art, dans les sciences et dans la philosophie, est donné en tant qu'expérience directe, ce qui

⁸³ Cf. Lista, Marcella, *L'Oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, CTHS / INHA (l'art et l'essai 2), 2006, p. 5-6.

⁸⁴ Kaprow, Allan "Notes sur la création d'un art total" (1958), traduit de l'anglais par Jacques Donguy in Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus (The Blurring of Art and Life)*, Paris, Éditions Centre Pompidou, 1996 (1993), p. 40-42, p. 40.

⁸⁵ Cf. Lista, 2006, p. 6-7.

⁸⁶ Cf. Lista, 2006, p. 67-68, p. 70.

contribue à l'émergence de formes d'expression nouvelles", explique Lista.⁸⁷ De fait, du côté artistique de nombreux courants avant-gardistes promulguent une pensée divergente par rapport à l'entrée des arts du temps et de l'espace sur la scène théâtrale. Du constructivisme russe jusqu'au mouvement du Bauhaus en Allemagne, en passant par le futurisme italien et le cubisme français, pour ne nommer que les principaux courants artistiques, l'avant-garde passe le plus souvent par l'art du théâtre pour aborder ses réflexions esthétiques.⁸⁸ Les créations des Allemands Erwin Piscator ou Oscar Schlemmer furent tout aussi importantes pour la promulgation d'un théâtre total et de l'introduction d'une nouvelle dramaturgie visuelle que les textes théoriques de leurs homologues russe et britannique Vesvolod Meyerhold ou Edward Gordon Craig. Ces deux derniers se penchèrent sur le problème de la domination du texte dans le théâtre occidental et accentuèrent le besoin d'un détachement total de l'écriture théâtrale afin de créer un théâtre basé sur le mouvement.⁸⁹ Dans *De l'art du théâtre (On the Art of the Theatre)*, Craig s'énonce pour un théâtre "qui ne nous présentera pas d'images définies telles que les créent le peintre ou le sculpteur, mais nous dévoilera la pensée, silencieusement, par le geste, par des suites de visions."⁹⁰

"Le metteur en scène-artiste est un compositeur d'images, il est féru d'art pictural, il parcourt les musées, il fréquente les expositions, familier des oeuvres d'art anciennes ou contemporaines qui deviennent sources d'inspiration pour ses acteurs, lesquels ont à dessiner avec leur corps, dans l'espace qui les environne, sans concentrer uniquement leur attention sur le texte et sur la voix...", explique la chercheuse Béatrice Picon-Vallin dans son analyse de l'avant-garde théâtrale du début du XXe siècle. Le rôle du peintre au théâtre serait fondamentalement renversé, puisque la visualité ne serait plus mise en avant par la peinture scénique

⁸⁷ Lista, 2006, p. 291.

⁸⁸ Cf. Berthier, Jean-Pierre, *Des images et du théâtre, dossier pédagogique*, Paris, CNDP, 1998, p. 18-20.

⁸⁹ Cf. Picon-Vallin, Béatrice, "La mise en scène : vision et images", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 11-31, p. 12.

⁹⁰ Picon-Vallin, 2004, p. 13-14, citation de Edward Gordon Craig.

en arrière-fond de la scène, mais deviendrait un art autonome. Le metteur en scène serait le nouveau et véritable artiste visuel du théâtre, proposant une composition des différents éléments visuels sur scène dans son interprétation du texte dramatique.⁹¹ Allan Kaprow accentuera plus tard l'importance du champ imaginaire face à ce nouveau processus de création et de réception. "Par exemple, si nous joignons un espace littéral et un espace peint, et ces deux espaces à un son, nous parvenons à la relation 'correcte' en considérant chaque composant comme une quantité et une qualité sur une échelle imaginaire."⁹²

Antonin Artaud peut être considéré comme étant le premier artiste incluant cette réflexion complexe sur ce qui accompagne la création de l'oeuvre artistique dans le contexte d'un théâtre total. En 1938, Artaud publie son ouvrage le plus célèbre, *Le théâtre et son double*, qui ne cesse d'avoir une influence remarquable sur les metteurs en scène et dramaturges du théâtre contemporain. Dans ses écrits, l'artiste se positionne contre un théâtre de texte et tente de retrouver les "véritables sources" de l'art dramatique : une utilisation poétique, musicale et plastique de l'espace scénique. Il explique que son objectif est de réintroduire la force des gestes, de la lumière, des bruits, des couleurs et des objets dans le langage théâtral.⁹³ Dans son introduction, Artaud se concentre tout d'abord sur le conflit immanent au théâtre entre pensée et acte. Il décrit le "monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées." Ce "monstre" serait, d'après lui, lié à une fixation que fait le théâtre sur le langage, un langage dont le dessèchement "accompagne sa limitation". Pour Artaud, la rupture de ce langage et l'introduction de nouveaux modes de communication iraient de pair avec une

⁹¹ Cf. Picon-Vallin, 2004, p. 16.

⁹² Kaprow, 1996 (1958), p. 41.

⁹³ Cf. Grossmann, Évelyne, "Introduction", in *Oeuvres*, Antonin Artaud, éd. Évelyne Grossmann, Paris, Gallimard (Quarto Gallimard), 2004,, p. 502-503, p. 502-503.

reconfiguration du théâtre. Pour lui, "briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre [...]".⁹⁴

Cette rupture avec le langage traditionnel peut être considérée comme emblématique des discussions esthétiques de l'avant-garde théâtrale de l'époque. Artaud, pour sa part, persiste à être l'artiste qui décrit ses théories esthétiques de manière extrêmement poussée, excluant toute approche formaliste. Il mène une critique fondamentale du théâtre occidental reposant sur le texte dialogué et appartenant à la littérature et la lettre écrite. Selon l'artiste, la force du théâtre résiderait dans toute manifestation matérielle sur scène. Pour lui, le théâtre devrait tout d'abord s'adresser aux sens avant de communiquer avec l'esprit. Ses pensées face à une réintroduction des éléments visuels sur scène et sur leur importance dans le récit théâtral semblent clairement visionnaires lorsqu'il admet la quête d'une "poésie dans l'espace, capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalant aux images des mots." L'espace scénique inclut d'emblée tous les éléments scéniques, "musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor", et se les réapproprie comme éléments complexes dans la structuration du récit théâtral. Selon Artaud, les combinaisons de ces moyens d'expression mènent à différentes sortes de poésie. Une partie importante dans cette nouvelle communication provient du langage des signes. Artaud donne l'exemple de la pantomime "non pervertie" qui utiliserait des gestes directs sans devoir les transformer en gestes symboliques.⁹⁵

Un peu plus loin dans le texte, Artaud pose des questions fondamentales quant au récit littéraire au théâtre : "Je sais bien d'ailleurs que le langage des gestes et attitudes, que la danse, que la musique, sont moins capables d'élucider un caractère, de raconter les pensées humaines d'un personnage, d'exposer des états de conscience claires et précis que le langage verbal, mais qui a dit que le théâtre était fait pour élucider un caractère, pour la solution de conflits d'ordre humain et

⁹⁴ Artaud, Antonin, "Le théâtre et son double" (1935), in *Oeuvres*, Antonin Artaud, éd. Évelyne Grossmann, Paris, Gallimard (Quarto Gallimard), 2004, 505-593, p. 506, p. 509.

⁹⁵ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 525-526.

passionnel, d'ordre actuel et psychologique comme notre théâtre contemporain en est rempli ?" Ainsi, Artaud critique un théâtre qui se soumettrait au texte littéraire, affirmant que ce théâtre serait même un "théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste". Pour l'artiste avant-gardiste, la vraie poésie résiderait dans le métaphysique ou bien encore dans sa portée et son efficacité métaphysique. C'est à ce moment-là qu'Artaud introduit l'opposition radicale entre le théâtre oriental qui engendrerait une telle dimension métaphysique et le théâtre occidental, enfermé dans sa logique psychologique.⁹⁶ Dans cette opposition dichotomique, Artaud prend le théâtre balinais comme exemple d'une esthétique théâtrale orientale ou bien encore d'un "théâtre pur". À ses yeux, les artistes balinais "démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création *élimine les mots*."⁹⁷ Du côté occidental, Artaud décrit un théâtre "qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes". Le théâtre dans la tradition occidentale serait purement verbal, oubliant toute création qui se produit dans l'espace tels que les mouvements, les formes, les couleurs ou les vibrations.⁹⁸ En Occident, "le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage" qui ne rendrait plus de différenciation possible entre le texte écrit et le texte parlé sur scène. Artaud conclut sa critique du théâtre occidental par le constat suivant : "[...] si nous enfermons le théâtre dans les limites de ce qui apparaît entre les répliques, nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé." Alors que la parole écrite maintient son statut suprême, la mise en scène reste inférieure au texte.⁹⁹ De l'autre côté, le théâtre oriental, notamment le théâtre balinais, parlerait au public par des actions plutôt que par des mots. Selon Artaud, le théâtre oriental suivrait une autre approche face à la question de

⁹⁶ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 527, p. 529.

⁹⁷ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 535.

⁹⁸ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 537.

⁹⁹ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 545.

l'efficacité intellectuelle par des formes objectives. Artaud pose ici la question de "l'efficacité intellectuelle d'un langage qui n'utiliserait que les formes, ou le bruit, ou le geste". Pour Artaud, cette qualité intrinsèque au théâtre balinais évoquerait la possibilité de la création d'un théâtre religieux et métaphysique, réconcilié avec l'univers.¹⁰⁰

Si le "domaine du théâtre n'est pas psychologique mais plastique et physique", tel que le proclame Artaud, le statut et la place de la parole doivent-ils pour autant en être réduits ? Selon l'artiste, l'important serait surtout une nouvelle évocation de son rôle spatial sur scène.¹⁰¹ Dans le chapitre intitulé "En finir avec les chefs-d'oeuvre", Artaud se positionne entièrement contre toute poésie écrite. Il souhaite la remplacer par tout ce qui se crée au moment-même de la représentation, c'est à dire par "l'énergie pensante, la force vitale, le déterminisme des échanges". C'est dans ce contexte qu'il introduit également le terme du "Théâtre de la Cruauté" qui se concentrerait sur les interactions et les moments incertains entre les êtres-humains. Il est intéressant de constater que le concept de cette nouvelle forme théâtrale s'organise autour de la présence du spectateur, le spectacle étant construit autour du public. Cette disposition rendrait possible une production inédite dans laquelle "des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures."¹⁰² L'idée d'un spectacle total et avant-gardiste est accentuée dans le texte sur le "Théâtre de la Cruauté" dans lequel Artaud souligne davantage le besoin de la création d'un spectacle qui s'adresse à la totalité du corps et de l'esprit. Dans le premier manifeste il explique qu'"il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et l'image."¹⁰³

¹⁰⁰ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 546.

¹⁰¹ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 547-548.

¹⁰² Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 551-552, p. 554.

¹⁰³ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 557-558.

"Considéré sous cet angle, le travail objectif de la mise en scène reprend une sorte de dignité intellectuelle du fait de l'effacement des mots derrière les gestes et du fait que la partie plastique et esthétique du théâtre abandonne son caractère d'intermède décoratif pour devenir au propre sens du mot *un langage* directement communicatif", écrit Artaud dans ses "Lettres sur le langage".¹⁰⁴ Les mouvements d'avant-garde de la première moitié du XXe siècle semblent avoir mené à une nouvelle réflexion sur la relation entre le texte et la mise en scène et par ceci à une autre dépendance entre le texte et l'image sur la scène théâtrale. Ce n'est pas un hasard si Antonin Artaud est souvent cité comme un des praticiens et penseurs de l'avènement d'une nouvelle esthétique théâtrale. Ses réflexions sur les différences entre le théâtre occidental et oriental auront une grande influence sur la dramaturgie du théâtre contemporain, basée sur les éléments visuels et picturaux. En cela, *Le théâtre et son double* doit être considéré comme un texte clé dans l'histoire de la théorie dramatique contemporaine. Le souhait d'un théâtre libéré d'une concentration sur le texte se poursuivra au cours des années suivantes. Sous quelles formes cette pensée théorique a pu influencer la création théâtrale de la seconde moitié du XXe siècle et peut servir de base à une définition contemporaine d'une dramaturgie visuelle sera évoqué dans la partie suivante de ce mémoire.

¹⁰⁴ Artaud, "Le théâtre et son double", 2004 (1935), p. 570.

4. Un théâtre sous le paradigme d'une dramaturgie visuelle ?

4.1 Le théâtre postdramatique et la naissance d'une dramaturgie visuelle

4.1.1 La naissance du théâtre postdramatique

"Qu'en est-il de la dramaturgie quand le théâtre est tenté d'expulser le drame de sa sphère ? Quand l'action se délite et se dénigre au point de paraître s'annuler ? Quand le théâtre se fait danse, installation, performance ?"¹⁰⁵ Telles sont les questions phares que le théoricien de théâtre Joseph Danan pose dans l'introduction de son ouvrage sur la dramaturgie contemporaine. Si l'on tient compte des théories et quêtes artistiques des artistes de l'avant-garde du début du XXe siècle au Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud, la définition de la dramaturgie de nos jours doit être repensée et reconfigurée. Sous quelle forme, le théâtre du XXIe siècle racontera-t-il et transmettra-t-il des histoires ? Quel est le rôle de la littérature dramatique ? Devient-elle obsolète dans ce nouveau siècle soumis au paradigme des images et de la communication visuelle ? Si les narratifs de notre quotidien s'emparent davantage d'un récit en images que d'un récit en mots, qu'est-ce que cela signifie pour la scène théâtrale ? Le texte disparaîtra-t-il entièrement ? Les codes esthétiques de la mise en scène se rapprocheront-ils des arts plastiques ? Une analyse pointue du théâtre de nos jours mènera dans ce prochain chapitre à un travail de définition de la dramaturgie contemporaine et se penchera de plus près sur le phénomène de la dramaturgie visuelle.

Lier le terme de dramaturgie au texte dramatique ne fait sens que si l'on inclut les autres éléments de la mise en scène. Dans la langue française, la notion de dramaturgie a un double sens : elle dénomme l'auteur de texte autant que le dramaturge qui accompagne le metteur en scène dans la "composition" et la structuration de la création théâtrale. En allemand par contre, le terme de dramaturge, "Dramaturg", ne désigne pas l'auteur du texte dramatique, lui même nommé "Dramatiker". Le dramaturge, au sens allemand du terme, porte donc un regard plus général sur la mise en scène, prenant en considération la structure du texte dramatique tout autant que le contexte historique, social et politique du

¹⁰⁵ Danan, 2010, p. 5.

spectacle, incluant le rapport avec le public, les postures esthétiques, le jeu des acteurs et bien d'autres éléments. Comme décrit plus haut dans le texte, le travail dramaturgique se penche ainsi sur la composition, l'organisation et le cadre général de la mise en action.¹⁰⁶ Au même titre qu'il est impossible de séparer la représentation théâtrale d'une création d'images, le travail du dramaturge est toujours rattaché à la pratique de la scène et de la performance. Danan explique qu'il s'agit ici d'un développement successif qui a eu lieu tout au long du XXe siècle. Selon lui, la "conflagration provoquée alors entre le texte et ses mises en scène, entre le texte et la scène, [ont obligé] à repenser la notion de dramaturgie." La composition du texte dramatique reste désormais impensable sans sa représentation.¹⁰⁷

Ce basculement vers une création "totale" et vers un nouveau travail de mise en scène va de pair avec un estompement des conventions et attentes liées à une certaine mise en scène du texte. L'acte performatif, c'est à dire la création théâtrale au coup sur coup, gagne en importance. La dramaturgie est construite et reconstruite à chaque spectacle, ne figurant plus comme un cadre stable établi au début de la mise en scène, mais comme une structure flexible et modulable. Le texte dramatique devient un matériau parmi tant d'autres et se mélange à une multiplicité de "textes" ou sources écrites tels que des textes de prose, des ouvrages philosophiques, des articles de journaux ou des récits oraux.¹⁰⁸ Danan observe l'avènement d'un nouveau type de pièces de théâtre qui ne peuvent être considérées comme des textes dramatiques au sens propre du terme. Il parle de "textes-matériaux" qui introduisent une relation inédite entre le travail de la mise en scène et le texte, allant vers une autonomisation des deux forces. Le texte devient un élément parmi d'autres dans le cadre spatio-temporel du spectacle.¹⁰⁹ La chercheuse et dramaturge Anne-Françoise Benhamou affirme que le théâtre de

¹⁰⁶ Cf. Danan, 2010, p. 6-7.

¹⁰⁷ Danan, 2010, p. 18-19.

¹⁰⁸ Cf. Danan, 2010, p. 22-23.

¹⁰⁹ Cf. Danan, 2010, p. 28-30.

texte est en plein processus de reconfiguration, au plus tard depuis le Festival de théâtre d'Avignon de 2005 qui "a été en France un des symptômes les plus visibles" de cette transformation.¹¹⁰

Depuis plus d'une dizaine d'années, les études théâtrales ont essayé de regrouper sous le terme de "théâtre postdramatique" les développements esthétiques qui s'éloignent de toute représentation mimétique sur la scène théâtrale. L'idée d'un théâtre basé sur toutes sortes d'éléments scéniques est née. "Le modèle, dès lors, n'est plus strictement dramaturgique. Il peut être fourni par la peinture [...]. Il peut aussi être donné par la musique. Les deux modèles peuvent coexister - et coexister avec le drame."¹¹¹ Benhamou observe un intérêt pour "tout ce qui n'était pas texte au théâtre", incluant la musique, la voix, le corps, la danse, le cirque, la performance ou encore l'image, poussant le théâtre contemporain successivement dans un état d'interdisciplinarité. Ce théâtre postdramatique joue avec le déplacement des "accents de sens" en réorganisant les relations spatiales et temporelles du spectacle.¹¹² Pour les deux théoriciennes anglophones Cathy Turner et Synne K. Behrndt, cette dramaturgie ouverte s'éloigne des récits linéaires et construit davantage des assemblages d'actions fragmentées qui se déroulent en parallèle, qui se croisent et qui se juxtaposent. Les narrations déconstruites se mélangent à des performances médiatisées et à un emploi poussé d'images visuelles.¹¹³

L'analyse du théâtre et de la dramaturgie postdramatique par le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann persiste à être l'une des plus pointues et des plus influentes dans ce domaine. Dans son introduction à l'ouvrage français, il explique que "le théâtre postdramatique est un théâtre qui exige 'un événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel'. Il connaît la juxtaposition et la mise à niveau

¹¹⁰ Benhamou, 2012, p. 17.

¹¹¹ Danan, 2010 p. 49, p. 54.

¹¹² Cf. Benhamou, 2012, p. 18, p. 61-62.

¹¹³ Cf. Behrndt, Synne K. et Turner, Cathy, *Dramaturgy and performance*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan (Series Theatre and Performance Practices), 2007, p. 33, p. 188.

de tous les moyens confondus qui permettent au théâtre d'emprunter une pléthore de langages formels hétérogènes au-delà du drame, allant même jusqu'à une auto-interruption du caractère esthétique comme tel."¹¹⁴ Face à ce développement esthétique, Lehmann accentue une fois de plus l'importance de l'influence d'Antonin Artaud sur le théâtre postdramatique en France. Le chercheur promulgue la fin de la "galaxie Gutenberg", c'est à dire de la lettre écrite et du livre comme médium privilégié à la base des créations théâtrales. Selon Lehmann, ce n'est pas seulement le mode de production et le traitement de texte qui changent, mais tout autant la perception humaine qui se dirige à nouveau vers une lecture simultanée aux perspectives plurielles. "Au même titre que le théâtre dans ce qu'il a de pesant et de compliqué, la lecture lente est menacée de perdre son statut, au regard de la circulation lucrative d'images animées", résume-t-il. Ce détachement du discours littéraire amènerait le théâtre davantage vers lui-même, ce qui pour Lehmann est un développement positif.¹¹⁵

Le théâtre postdramatique repose la question du primat du texte. La logique interne d'un récit littéraire ne sert plus de base à la plupart des créations théâtrales. La *Poétique* d'Aristote qui structurait les représentations théâtrales depuis l'Antiquité grecque est entièrement abandonnée. La composition dramatique n'est plus considérée comme qualité organisatrice mais comme une pseudo logique dont le statut a considérablement changé. Proche de la critique de Theodor W. Adorno des produits de l'industrie culturelle, Lehmann s'oppose aux narratifs qui utilisent uniquement des clichés et des structures déjà testées face au grand public. Pour le chercheur, les nouveaux courants dramaturgiques ont pour devoir de dépasser cet état d'une "manufacture artificielle" structurant l'action scénique. Le statut du spectateur gagne en importance puisque son regard sur le processus de la présentation et sur la représentation sur scène devient plus critique. Dans la tradition du théâtre épique de Bertolt Brecht, Lehmann décrit l'avènement d'un

¹¹⁴ Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique (Postdramatisches Theater)*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 (1999), p. 13-14.

¹¹⁵ Lehmann, 2002 (1999), p. 18.

nouvel "art du spectateur", un développement qui tente de réduire l'écart entre la scène et la salle.¹¹⁶ Ce changement de paradigme est rattaché à la question des éléments visuels sur scène - qu'est-ce qui est montré sur le plateau ? Qu'est-ce qui peut être perçu par les spectateurs ?

C'est dans le contexte de ces questions essentielles que le terme de dramaturgie visuelle se retrouve étroitement lié à celui du théâtre postdramatique. Pour le théoricien, la dramaturgie visuelle est fortement liée à un théâtre de scénographie : "La scénographie, dénomination d'un théâtre de visualité complexe, s'offre au regard de l'observateur comme un texte, un poème scénique dans lequel le corps humain est une métaphore, où, dans un sens métaphorique, son flux de mouvement est écriture et non 'danse'."¹¹⁷ Selon Lehmann, les éléments de la scénographie du théâtre postdramatique deviennent plus importants et se mêlent successivement au texte tout en créant un propre langage qui repose sur une communication avec des éléments visuels sur le plateau. "À la place de la dramaturgie régulée par le texte apparaît souvent une *dramaturgie visuelle* [...]", explique Lehmann. Il situe cette introduction d'éléments purement visuels au début des années 1970 et décrit leur accroissement jusque dans les années 1980 avant de constater une renaissance des éléments littéraires sur le plateau. D'après Lehmann ce n'est que depuis le tournant du siècle que le théâtre contemporain retrouve ses stratégies d'une dramaturgie basée sur le visuel.¹¹⁸

4.1.2 Visualité et performance

Cette analyse peut servir de base à la discussion complexe rattachée au terme d'une dramaturgie visuelle qui ne peut néanmoins être réduite au théâtre scénographique. Ce dernier désigne non seulement la production d'un langage de signes visuels, mais inclut tout autant la "régie" du regard individuel porté sur les actions sur le plateau. Les notions de performativité et la relation entre

¹¹⁶ Cf. Lehmann, 2002 (1999), p. 34, p. 44.

¹¹⁷ Lehmann, 2002 (1999), p. 148.

¹¹⁸ Lehmann, 2002 (1999), p. 147.

performance et visualité semblent ici présenter des éléments clés pour une approche plus différenciée. Tel que l'explique Lehmann, la "sémiotique visuelle" transformerait l'action scénique en "images pensées" en s'écartant d'une simple narration dans le temps et en s'approchant davantage d'une expérience sensorielle, penchée sur les éléments auditifs et visuels.¹¹⁹ "Visuality happens", "la visualité se passe", explique la théoricienne d'art Maïke Bleeker dans son introduction à l'ouvrage sur la relation entre théâtre et visualité. Pour elle, le regard est irrationnel et inconscient, et donc toujours lié au contexte historique et culturel du récepteur, en maintenant un dialogue avec la mémoire ainsi qu'avec l'imagination du spectateur. La visualité se produit au moment-même de la réception, évoque Bleeker, elle n'est pas une simple propriété des choses qui nous entourent.¹²⁰

Cette performativité du regard et de la vision joue un rôle essentiel dans le tournant esthétique envers une dramaturgie penchée sur le visuel. Joseph Danan observe que les pièces de théâtre classiques sont de fait de plus en plus remplacées par des performances ou des spectacles hybrides qui portent un autre intérêt sur le visuel et le gestuel sur le plateau. La scène contemporaine brouille le partage traditionnel entre théâtre et performance, s'écartant davantage de la construction d'un effet de réel ou de mimésis. La distinction entre "Leib" et "Körper", entre corps phénoménologique et corps sémiotique, ne se fait plus, laissant place à une action réelle qui ne se représente qu'en elle-même tout en évoquant de multiples interprétations par la suite. Néanmoins, Danan précise que cela n'empêcherait pas l'utilisation de métaphores ou de symboles.¹²¹ Dans la tradition du théâtre artaudien, la performance "lutte" pour qu'il n'y ait pas de séparation entre l'art et la vie. Tel que le décrit Deleuze dans *Différence et répétition*, "la pensée moderne naît de la faillite de la représentation". L'art du spectacle suit cette tradition moderniste en se détachant entièrement du primat de

¹¹⁹ Cf. Lehmann, 2002 (1999), p. 256.

¹²⁰ Cf. Bleeker, 2011, p. 1-2.

¹²¹ Cf. Danan, 2013, p. 18-20.

la représentation. Pour Danan, l'important serait "[...] l'ici et maintenant du théâtre, et de voir dans cette action autre chose qu'elle-même."¹²²

Richard Schechner, théoricien et performeur américain, ainsi que voix incontournable pour la théorie de la performance, décrit que l'aspect nonverbal de la performance s'explique par une analyse anthropologique de la relation entre langage des signes et langage des mots. Les actions auraient depuis toujours procuré les mots. Schechner observe un retour aux actions directes dans le théâtre contemporain et admet que "dans la tradition classique le script a cessé de fonctionner comme code de transmission des actions dans le temps ; à la place, les actions de chaque 'mise en scène' dramatique sont devenues le moyen de représenter et d'interpréter les mots du drame."¹²³ Dans sa théorie de la performance, Schechner fait une distinction entre les termes de drame, script, théâtre et performance. Pendant que le drame reste l'oeuvre de l'écrivain, le script est, selon Schechner, "la carte de l'intérieur" d'un spectacle et le théâtre est finalement décrit comme "ensemble des gestes faits par les interprètes". Le terme de performance regroupe ces trois notions, il définit l'événement dans son entier.¹²⁴ En partant de cette définition, le lien vers un théâtre total ou un mélange entre art et vie, tel qu'il est évoqué par Artaud, peut facilement être créé.

Dans un de ces textes plus tardifs, Schechner donne une description détaillée du théâtre postmoderne qu'il décrit comme forme d'art non-unifiée. Selon lui, "les signaux sont émis simultanément et par plusieurs canaux, et il est facile de passer d'un canal à l'autre. L'impulsion est transformée, passant du mouvement à la parole, puis aux médias et à l'espace."¹²⁵ La performance postmoderne se

¹²² Danan, 2013, p. 33, p. 35.

¹²³ Schechner, Richard, "Drame, script, théâtre et performance" (1973), in *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Richard Schechner, éd. Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais par Marie Pecorari et Marc Boucher (pour "Esthétique *rasa* et théâtralité"), Paris, éditions théâtrales, 2008, p. 30.

¹²⁴ Schechner, "Drame, script, théâtre et performance", 2008 (1973), p. 48.

¹²⁵ Schechner, Richard, "La fin de l'humanisme" (1982), in *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Richard Schechner, éd. Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais par Marie Pecorari et Marc Boucher (pour "Esthétique *rasa* et théâtralité"), Paris, éditions théâtrales, 2008, p. 282.

pencherait donc premièrement sur un mélange d'éléments scéniques et sur une inclusion de la parole. En même temps, elle procurerait d'autant plus d'éléments visuels. Schechner décrit une "incitation à la projection" revenant aux éléments métaphoriques et symboliques qui ne doivent pas être niés dans ce contexte. "[...] Cette propension à se présenter comme paravant/écran est une stratégie centrale de la performance postmoderne. Conséquence de cet agencement des signaux, des actions qui auparavant étaient accomplies intuitivement [...] sont réifiées, traitées 'abstraitemment' ou comme des 'éléments formels'." Par cela, les performances postmodernes suivraient un certain formalisme visuel proche du théâtre oriental comme dans les performances du kathakali indien ou du nō japonais.¹²⁶

Le théâtre contemporain se fonde d'ores et déjà sur une esthétique de présence immédiate qui remplace la création d'un monde représentatif et mimétique. Ainsi, le spectateur obtient un nouveau rôle dans la création du spectacle - sa présence et sa participation obtiennent une importance nouvelle. La présentété décrite par Michael Fried (voir chapitre 2.2.1) n'émane plus uniquement des oeuvres d'art littéralistes, elle peut tout autant être considérée comme un élément central du théâtre postdramatique. Le spectateur devient libre dans sa position et sa relation face à la scène ; son interaction directe ou indirecte avec les éléments scéniques devient incontournable. Il n'est plus confronté à une seule perspective, mais à une multitude de points de vue. C'est par cette autodirection du regard individuel que la perception du théâtre contemporain se sert davantage des codes de la performance. Le spectateur compose et recompose son propre récit en restructurant les multiples éléments visuels de l'action performative qui l'entoure. En prenant compte de ces développements hybrides qui reposent la question d'une séparation entre la scène et la salle et qui soulignent l'importance de la perception des éléments visuels au théâtre, que se passe-t-il avec le texte dramatique ? Quelle écriture pour conquérir ou collaborer avec une dramaturgie visuelle ?

¹²⁶ Schechner, "La fin de l'humanisme", 2008 (1982), p. 283.

4.1.3 L'abandon du texte ?

Pour Joseph Danan l'art de la mise en scène et l'écriture scénique d'aujourd'hui sont plus que jamais en rapport direct avec la performance. "Tout l'enjeu réside dans la difficile conciliation de cet état d'esprit avec ce qui demeure d'exigence dramatique dès lors que l'on se donne pour tâche de composer une oeuvre dramatique", explique-t-il.¹²⁷ Une nouvelle forme d'écriture dramatique qui s'éloigne de la fiction narrative est en train de naître tout en se dirigeant vers une performance "écrite". Maïke Bleeker observe que les performances "logocentrées" deviennent des "paysages de texte", des flux de mots et d'images qui ne font plus de séparation entre l'image imaginée et un cadre scénique fixé sur le visuel.¹²⁸ Hans-Thies Lehmann accentue la différence entre le texte linguistique et le "texte" de la mise en scène ou de la performance du texte. Il explique que le "style" ou bien la "palette stylistique" du théâtre postdramatique fait preuve de différentes caractéristiques esthétiques. Il nomme des éléments comme la parataxe, la simultanéité ou le jeu avec la densité des signes.¹²⁹ Son homologue français Joseph Danan conclut pour sa part : "Que ce soit dans l'écriture ou dans la mise en scène, il s'agit de laisser parler une forme. De la laisser mettre en oeuvre (activer, libérer) ce qui agit et, dans le même mouvement, pense en elle. Le propre du théâtre est que cette pensée s'élabore dans le temps de la représentation, dans une interaction au présent avec les spectateurs."¹³⁰

La première crise du texte dramatique classique date du début du XXe siècle. Entre 1880 et 1900, en parallèle avec les premières expérimentations des avant-gardes, le texte de théâtre classique connaît une phase de remise en doute et de rejet fondamental. Le théâtre semble alors s'émanciper de la littérature, acquérant définitivement un statut d'art indépendant. Lehmann parle ici de la "théâtralisation du théâtre". Le théâtre bascule dans un état fragmentaire et déconstruit, ce qui

¹²⁷ Danan, 2013, p. 68.

¹²⁸ Cf. Bleeker, 2011, p. 8.

¹²⁹ Cf. Lehmann, 2002 (1999), p. 134-135.

¹³⁰ Danan, 2010, p. 66.

permet l'avènement d'un paysage théâtral multiforme.¹³¹ L'une des premières analyses détaillées de la décomposition du texte dramatique est menée par le chercheur en lettres Peter Szondi qui, dans son ouvrage sur la *Théorie du drame moderne* (*Theorie des modernen Dramas*), décrit en 1954 l'effondrement d'une écriture dramatique traditionnelle. Szondi critique la décomposition avant-gardiste et argumente en faveur du maintien d'une protection du texte dramatique classique afin de maintenir sa structure pour les mises en scène théâtrales. Pour Szondi, "le drame est absolu. Pour être une pure relation, et donc dramatique, il doit se libérer de tout élément extérieur, ne rien connaître que lui-même." Il accentue le besoin d'une concentration sur la structure littéraire du texte qui exclut une ouverture aux éléments hors-texte. Pour lui, l'espace scénique classique, c'est à dire une scénographie frontale, est créé au moment de l'énonciation des premiers mots. Par conséquent, pour le théoricien, ce sont les mots, l'imaginaire littéraire du drame, qui constituent l'espace théâtral.¹³²

Indépendamment de cette analyse, l'histoire de la scène contemporaine témoigne d'une "réduction progressive" du texte dans la représentation théâtrale. Nombreux théoriciens de théâtre parlent même d'une "délittéralisation" de la scène. Ce développement qui se déclenche dans la première moitié du XXe siècle trouve son point culminant dans les années 1960 quand des effets non-verbaux ainsi qu'un théâtre corporel se mélangent à une esthétique multimédia.¹³³ "L'écriture de pièces de théâtre était traditionnellement davantage liée à une parenté littéraire qu'aux traditions de la mise en scène ; aujourd'hui, différents types de parentés coexistent et se répondent", explique Richard Schechner. "[...] À partir du XXe siècle, les écrivains sont aussi profondément marqués par des styles performatifs

¹³¹ Cf. Lehmann, 2002 (1999), p. 73, p. 84.

¹³² Cf. Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne, 1880-1950* (*Theorie des modernen Dramas 1880-1950*), traduit de l'allemand par Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1956), p. 14-15.

¹³³ Cf. Plassard, Didier, "Des théâtres de papier : délittéralisation ou relittéralisation de la scène contemporaine ?", in *Dramaturgies, Mélanges offerts à Gérard Lieber*, éd. Joëlle Chambon, Philippe Goudard et Didier Plassard, Les Matelles, édition espaces 34, 2013, p. 103-113, 103-104.

exclus du théâtre traditionnel." Schechner décrit comment le "texte de performance" ne naît qu'au courant des années 1960 quand l'écriture dramatique ne fonctionne plus comme relais unique de la tradition théâtrale.¹³⁴ Il décrit la particularité des grands metteurs en scène qui seraient à la fois créateurs du texte de la performance ainsi que de l'écriture du texte dramatique. Ils ont été capables de trouver un équilibre entre la dramaturgie émanant du texte écrit et la composition dramaturgique sur le plateau. De façon polémique, l'artiste de performance déclare : "N'importe qui ou presque est capable de monter un Ibsen ou un Brecht ; mais qui, hormis leurs auteurs, est à même de monter un Breuer, un Wilson ou un Foreman ?"¹³⁵

Les metteurs en scènes comme ses collègues américains Lee Breuer, Robert Wilson et Richard Foreman obtiennent le statut d'"auteurs". C'est en ce sens que le terme de "dramaturge" fait face à sa double connotation en français, évoquée au début du chapitre. Le créateur travaille le texte ainsi que la mise en scène. Le texte dramatique est remplacé par le "texte de la performance", c'est à dire, la partition ou bien la mise en scène totale de ce qui est livré sur le plateau. Schechner critique fortement le culte autour de la personnalité des artistes qui est lié à ce théâtre d'auteur. Selon lui, la concentration sur les metteurs en scène susciterait un élitisme artistique qui exclurait une grande partie du public, provoquant l'opposé des messages égalitaires et démocratiques des spectacles. La véritable force du détachement d'un théâtre de texte serait de se tourner vers un théâtre de performance, portant un autre regard sur l'inclusion des spectateurs.¹³⁶

Le théoricien Jean-Pierre Ryngaert ne laisse plus de doute quant à la question de l'effacement du texte sur le plateau. Pour lui, il n'y aurait plus de "frottement" entre le texte et la scène. Le texte serait désormais, au contraire, englobé à l'intérieur de la scène ; il devient un élément parmi beaucoup d'autres. Selon Ryngaert, "Tout projet de réception s'appuyant sur le schéma logique du passage du texte à la

¹³⁴ Schechner, "Déclin et chute de l'avant garde (américaine)", 2008 (1982), p. 316.

¹³⁵ Schechner, "Déclin et chute de l'avant garde (américaine)", 2008 (1982), p. 317.

¹³⁶ Cf. Schechner, "Déclin et chute de l'avant garde (américaine)", 2008 (1982), p. 318, p. 341.

scène irait vers la déception."¹³⁷ Joseph Danan évoque l'auteur autrichien Peter Handke comme étant un écrivain qui éradique toute catégorie du drame. Dans son écriture, le texte devient un élément performatif par lui-même en se concentrant sur "la performativité de la parole et son action sur le public". En parallèle, son homologue français Antoine Vitez refuserait toute adaptation de texte en cherchant "un acte théâtral vivant et vibrant [...] qui met en quelque sorte la performance au service du récit théâtral."¹³⁸ Des auteurs contemporains renommés comme Heiner Müller, Elfriede Jelinek ou Sarah Kane font preuve d'un mouvement dramaturgique dans la tradition du "texte performatif" tel qu'il a été découvert dans la rencontre du théâtre et de la performance dans les années 1960. Le texte essaye de s'éloigner de tout "textocentrisme", en ce sens que la langue écrite évoque des éléments non-textuels. Les vides qui sont à interpréter sur le plateau s'ouvrent à une mise en image et une mise en action sur scène.

Cette relation immédiate entre texte et création scénique suscite également des problèmes dans la production de pièces contemporaines. L'on peut observer que les textes contemporains sont moins adaptés à différentes mises en scène car ils sont directement liés au langage visuel et scénique d'un metteur en scène spécifique. Joseph Danan exprime son regret face à cette perte de la tradition théâtrale qui permettait de multiples mises en scène du même texte dramatique. "Cette pratique-là, qui fut aussi une part essentielle de l'art du théâtre, il n'est pas sûr qu'elle perdure [...]. Elle reposait sur la valeur matricielle de la pièce de théâtre, sa capacité à engendrer un nombre illimité de mises en scène, autant qu'à provoquer voire bousculer la scène, suscitant par là l'invention et le renouvellement des formes de la représentation."¹³⁹ La description de la perte d'une certaine qualité universelle dans les textes de théâtre contemporain ne peut être niée puisque la production de textes dramatiques contemporains semble

¹³⁷ Ryngaert, Jean-Pierre, "Spectateur, le retour ?", in *Alternatives théâtrales n°61, Écrire le théâtre aujourd'hui*, dossier réalisé par Julie Birmant et Joseph Danan, Bruxelles, Juillet 1999, p. 16-18, p. 18.

¹³⁸ Danan, 2013, p. 17.

¹³⁹ Danan, 2013, p. 66-67.

suivre un cycle à longévité restreinte. En même temps, le travail direct sur le texte mène à une nouvelle ouverture vers le spectateur, introduisant un langage instantané qui fait basculer le statut de l'auteur. Peut-on voir ici l'influence des créations théâtrales portant sur la "mort de l'auteur" comme l'a formulée Roland Barthes à la fin des années 1960 ?

Sur le terrain, la dramaturge Anne-Françoise Benhamou a pu observer l'avènement d'une force de cohésion entre les spectateurs, celle d'une expérience imaginaire collective. Elle décrit que la projection imaginaire prend place au moment-même de la lecture, un imaginaire qui gagne en ampleur dès qu'il est porté à l'endroit collectif qu'est la salle des spectateurs. Pour Benhamou, c'est cette collectivité qui donne une cohérence au monde fictif, "pour que la représentation ait une intelligibilité et l'expérience du théâtre un sens."¹⁴⁰ La fiction n'est d'emblée plus rattachée à une dramaturgie purement textuelle, mais plutôt à une *imagination* - au double sens du mot - qui est évoquée et accentuée par les éléments visuels sur le plateau. Le théâtre obtient une nouvelle notion de fiction qui ne se forme "non pas en nous faisant croire à une histoire, mais en nous appelant à nous y impliquer et à en faire usage au profit de nos propres configurations et reconfigurations imaginaires." Benhamou poursuit, "que la fiction [n'est] pas la production d'une illusion, mais une énergie mentale par laquelle nous négocions le rapport à la réalité [...]."¹⁴¹ Selon elle, un drame n'est plus uniquement composé du déroulement de l'action, mais tout autant de la manière par laquelle le spectateur la perçoit, la met en ordre, la négocie et la structure. La narration perd de son importance, elle cesse d'être la charnière entre les différents éléments présents sur le plateau.¹⁴²

En parallèle, il est intéressant de constater que le texte est présenté sur scène sous forme purement visuelle. Jean-Pierre Ryngaert observe l'apparition fréquente de textes, de mots ou de lettres sur le plateau qui se mélangent aux autres éléments

¹⁴⁰ Benhamou, 2012, p. 29, p. 31.

¹⁴¹ Benhamou, 2012, p. 29, p. 39-40.

¹⁴² Cf. Behrndt et Turner, 2007, p. 29-30.

visuels. Selon lui, le texte qui a été chassé du centre du théâtre réapparaît ainsi sous forme matérialisée.¹⁴³ Le théoricien Didier Plassard pose même la question d'une relittéralisation de la scène contemporaine. Il constate que parallèlement aux développements postdramatiques qui chassent le texte de la scène, des contre-courants se développent, menant à une concentration paradoxale sur le texte.¹⁴⁴ Benhamou semble partager cette observation et plaide pour un certain maintien de la tradition littéraire. Selon elle, le théâtre serait un des derniers lieux manifestant la nécessité de la littérature et le respect pour le texte. Plus que jamais, face aux développements de notre société submergée par un flux ininterrompu d'images, elle souligne la valeur du cadre fermé qu'est l'espace-temps d'une représentation théâtrale liée à la structure du texte littéraire. Dans une équation paradoxale, "c'est la scène qui interroge le texte et c'est le texte qui pousse la scène à inventer."¹⁴⁵

La quête de l'origine de la transformation du texte au théâtre ne nous donne aucune certitude quant aux influences réciproques entre la création dramatique textuelle ou scénique. Pour Cathy Turner et Synne K. Behrndt, les grands changements de l'esthétique théâtrale ont lieu parallèlement à la naissance d'une nouvelle écriture dramatique. Les deux chercheuses en études théâtrales constatent que ce développement vers une dramaturgie visuelle semble être lié à une forte posture politique : "[...] nous proposons que le développement de dramaturgies nouvelles est inévitablement politique au sens où elles nous poussent à regarder la réalité à travers de nouveaux yeux", écrivent-elles. Le travail de la dramaturgie obtient un statut indispensable dans le contexte de la création théâtrale contemporaine, perçu à la fois comme une occupation contextualisante et politique.¹⁴⁶ En même temps, le nouveau statut du spectateur mène à une libération de son propre regard et de sa position dans la salle de spectacle. Le

¹⁴³ Cf. Ryngaert, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 69.

¹⁴⁴ Cf. Plassard, 2013, p. 105.

¹⁴⁵ Benhamou, 2012, p. 41, p. 43.

¹⁴⁶ Behrndt et Turner, 2007, p. 6.

philosophe Jacques Rancière fera une approche différenciée du statut du "spectateur émancipé" dans son ouvrage portant ce titre paru en 2008 et qui eut une grande influence sur le discours théâtral des dernières années. Son regard sur le théâtre contemporain sera analysé dans la prochaine partie de ce texte et sera mis en relation avec le terme de dramaturgie visuelle.

4.2 La dramaturgie visuelle vs. un théâtre du spectaculaire

4.2.1 Le spectateur émancipé : La critique de Jacques Rancière

Jacques Rancière analyse de manière précise le développement de la position du spectateur dans le théâtre contemporain dans son ouvrage sur le *Spectateur émancipé* en 2008. Son essai, livrant une position clé pour une analyse de la scène contemporaine, servira de base pour renégocier la nouvelle relation entre théâtre et spectateur, mise en place par une autre structure de narration et l'introduction de dramaturgies et de narratifs inédits qui font basculer le rôle traditionnel du spectateur de théâtre. Dans son essai, Rancière parcourt l'histoire théâtrale de l'avant-garde du début du XXe siècle jusqu'à nos jours afin de décrire l'avènement d'une nouvelle position du spectateur. Il constate que ce repositionnement a lieu parallèlement aux nouvelles formes de présentation et de représentation sur le plateau. Le récit et la narration ainsi que les actions scéniques cessent d'oppresser le spectateur en le sortant de sa position passive et en laissant davantage de place à sa propre interprétation. Les modes d'interaction inédits entre acteurs et spectateurs qui sont expérimentés mèneraient à une reconfiguration de l'idée de la frontalité au théâtre. De même, Rancière décrit les dangers rattachés aux structures hybrides qui se créent au théâtre et, à la fin de son texte, plaide pour un retour au texte en s'opposant à toute forme d'"hyper-théâtre". L'émancipation du spectateur serait, d'après lui, liée au "brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif."¹⁴⁷ Le philosophe plaide-t-il pour un retour au théâtre du texte dramatique traditionnel ? Rancière s'opposerait-il à une hybridation de la scène et à

¹⁴⁷ Rancière, 2008, p. 26.

l'avènement d'une dramaturgie visuelle ? *Le spectateur émancipé* est basé sur une publication plus ancienne, *Le Maître ignorant*, dans laquelle le philosophe reprend les théories du maître d'école Joseph Jacotot qui avait affirmé, au XIXe siècle, l'égalité entre les élèves et l'enseignant. En adaptant la formule qu'"un ignorant [peut] apprendre à un autre ignorant ce qu'il ne savait pas lui-même", Rancière oppose l'émancipation intellectuelle à l'instruction du peuple. Il établit, dans le premier paragraphe de l'ouvrage, un parallèle entre cette émancipation intellectuelle datant du siècle passé et la position du spectateur au théâtre contemporain. Selon Rancière, c'est au théâtre même que la question de la position du spectateur doit être discutée et remise en cause, reliant l'art du théâtre à un questionnement politique sur le positionnement et l'émancipation de l'individu. Pour le philosophe, être spectateur porterait historiquement la connotation négative d'"être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir." Dans la tradition de Platon, Rancière retrace l'idée du théâtre comme art de l'illusion et de la passivité. La scène bloquerait tout processus de connaissance, toute "action de connaître et l'action conduite par le savoir".¹⁴⁸

Dans son livre X de la *République*, Platon décrit que la cité idéale empêcherait la création de mimésis et s'opposerait aux créateurs de tragédies et autres "spécialistes de l'imitation". Pour Platon, toute imitation causerait la destruction de l'esprit des spectateurs. Il proclame son idée d'une cité idéale en affirmant : "[...] j'ai sans doute nombre de raisons, quand je pense à la cité, de considérer que nous l'avons fondée le plus correctement du monde, mais j'en ai surtout quand j'envisage la création poétique. [...] Notre refus de tout ce qui en elle est poésie mimétique. Car la nécessité de refuser avec toute l'énergie du monde apparaît, me semble-t-il, avec encore plus de clarté, à présent qu'ont été distinguées et séparées chacune des espèces de l'âme."¹⁴⁹ Selon le résumé que fait Rancière de la philosophie platonicienne du théâtre, la scène théâtrale présenterait des

¹⁴⁸ Rancière, 2008, p. 7-8.

¹⁴⁹ Platon, *La République, Du régime politique*, traduction du grec ancien par Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993, p. 491, Livre X, 595 a-b.

hommes souffrants à un groupe de spectateurs ignorants. Le théâtre comme lieu d'expression du pathos aurait le statut d'une "machine d'ignorance" qui fonctionnerait selon les mécanismes d'illusion et de passivité. Pour Rancière, Platon voit au théâtre la production de la "maladie du regard subjugué par des ombres".¹⁵⁰ Le théâtre en tant que lieu consacré à la vue, au regard, mènerait à un effacement total de l'émancipation du spectateur citoyen.

Selon Platon, le poète, spécialiste de l'imitation, est banni de la cité idéale afin d'éviter de faire entrer "un mauvais régime politique dans l'âme individuelle de chacun". "Et ainsi désormais c'est en toute justice que nous pourrions refuser de l'accueillir dans une cité qui doit être gouvernée par de bonnes lois, puisqu'il éveille cet élément de l'âme, le nourrit et, le rendant robuste, détruit l'élément consacré à la raison [...]"¹⁵¹, écrit-il. Le problème de la mimésis est évoqué de nombreuses fois dans l'ouvrage de la *République*. Alors que les livres II et III font référence aux arts dramatiques comme moyen de représentation ou d'expression, le livre X les décrit comme forme d'imitation. Le théâtre serait, de fait, constitué entièrement d'actes d'imitation. Et si, dans le livre III, Platon affirme que seule une partie de la poésie est imitative, dans le livre X, il proclame que toute poésie le devient.¹⁵² D'après la critique du théâtre selon Platon, il faudrait donc tout autant repenser le rôle mimétique de la poésie et des textes dramatiques que leur représentation scénique. Le théâtre comme lieu où l'on voit et entend une histoire est remis en question - le laboratoire mimétique créant une illusion pour le spectateur doit, selon la critique platonicienne, faire place à une communauté chorégraphique, transformant le théâtre en lieu de culte communautaire.

Le seul moyen d'échapper à la logique intrinsèque du théâtre comme système de passivité lié à la vue, serait-il donc d'éradiquer la position du spectateur ? Est-il possible de construire un théâtre "où la relation optique passive impliquée par le

¹⁵⁰ Rancière, 2008, p. 9.

¹⁵¹ Platon, 1993, p. 510, livre X, 605.

¹⁵² Cf. Annas, Julia, *Introduction à la République*, traduit de l'anglais par Béatrice Han, Paris, Presses Universitaires de France (Les grands livres de la philosophie), 2006 (1981), p. 121, p. 424.

mot-même soit soumise à une autre relation, celle qu'implique un autre mot, le mot désignant ce qui est produit sur scène, le *drame*" ?¹⁵³ Est-ce par l'action au théâtre que les spectateurs sont soumis à un nouveau *modus operandi* par la mobilisation de leurs propres corps ? Le cadre du théâtre comme art de la vision, comme lieu où l'on voit, devrait-il être abandonné ? Il est intéressant de suivre l'argumentation de Rancière vers un théâtre sans spectateurs, au sens traditionnel du terme de spectateur. Le philosophe décrit l'idée d'un lieu théâtral dans lequel les spectateurs devraient apprendre sans être séduits par les images sur la scène, mais au contraire en devenant des "participants actifs". L'un des plus grands représentants du théâtre allemand, Bertolt Brecht, et son homologue français Antonin Artaud auraient tenté, pour leurs parts, deux approches diamétralement opposées afin d'activer le public. Le théâtre épique comme mode esthétique de distanciation totale des personnages de l'action sur scène permettrait une réflexion active du spectateur, alors que le théâtre de la cruauté reconfigure totalement la position du spectateur.¹⁵⁴

Pour Rancière ce basculement entre distance et participation des spectateurs dans les réformes de l'esthétique théâtrale moderne ne reste pas sans problème. Selon le philosophe, les réformes auraient même, de fait, produit un effet opposé en essayant de transformer le théâtre à partir d'un faux "diagnostic", rattaché à la critique platonicienne du théâtre. Il est évident que l'avant-garde théâtrale s'est, depuis ses commencements, penchée sur la relation entre présentation et représentation, donc sur les questions fondamentales de la mimésis. En essayant de rompre avec la construction d'un effet de "copie du réel", les avant-gardes portaient une réflexion continue sur les notions du "paraître" et de l'"apparaître". Selon Rancière, les réformateurs du théâtre auraient repris la différence faite par Platon entre la *chorée*, la communauté chorégraphique, et le théâtre comme simulacre du spectacle. "Ils ont fait du théâtre le lieu où le public passif des spectateurs devait se transformer en son contraire : le corps actif d'un peuple

¹⁵³ Rancière, 2008, p. 9.

¹⁵⁴ Cf. Rancière, 2008, p. 10.

mettant en acte son principe vital", décrit-il. Le Romantisme allemand aurait été le premier courant esthétique à vouloir se pencher sur l'aspect communautaire du spectacle théâtral, y estimant le potentiel d'un lieu pour la construction d'une nouvelle notion de collectivité, le théâtre devenant alors le lieu utopique d'une révolution esthétique.¹⁵⁵

Jusqu'à nos jours, le théâtre maintiendrait son statut de lieu de discussion sur l'opposition entre le "vrai théâtre" et le "faux spectacle". Il s'agit pour Rancière de porter un nouveau regard sur ces oppositions et de réévaluer un certain nombre de dichotomies présentes dans le regard porté sur le monde du théâtre. Il souhaite remettre en question les équivalences entre théâtre et communauté, regard et passivité, extériorité et séparation ou entre médiation et simulacre et rompt tout autant avec l'opposition entre collectif et individuel qu'avec celle entre image et réalité ou encore entre activité et passivité. Dans le débat évoqué sur la transformation du rôle des images sur la scène contemporaine, certaines des confrontations mentionnées semblent plus fructueuses que d'autres, en particulier celles reliées aux questions du regard actif ou passif et de l'image comme réel ou comme simulacre. Le paradoxe du théâtre semble trouver une réponse dans les descriptions philosophiques du *Maître ignorant*, suivant un principe démocratique qui transforme l'ignorance en savoir.¹⁵⁶ Au lieu de considérer le théâtre comme lieu d'un regard passif qui devrait être remis en question et rapproché d'un lieu communautaire proche de l'idée de la *chorée*, il serait tout aussi envisageable d'avoir confiance dans la capacité intellectuelle de l'élève face au maître ignorant ou bien du spectateur face à la représentation théâtrale.

Au lieu d'enseigner des faits concrets à ses élèves, le maître ignorant les entraînerait dans leur propre aventure "dans la forêt des choses et des signes".¹⁵⁷ Cette forêt, imaginons-la tout autant dans une salle de classe que sur le plateau lors d'une représentation de théâtre contemporain. Le spectateur se trouve face à

¹⁵⁵ Cf. Rancière, 2008, p. 11-12.

¹⁵⁶ Cf. Rancière, 2008. p. 13-15.

¹⁵⁷ Rancière, 2008, p. 17.

un nombre de signes qu'il est censé lire et interpréter. Ainsi, le théâtre postdramatique se présente comme une ouverture vers de nouvelles formes de récit, sans pour autant basculer dans la logique d'un espace communautaire. L'émancipation du spectateur ne se fait pas face à l'institution du théâtre, mais dans le cadre même de ce dernier : elle y est immanente. C'est à partir de sa position de spectateur, nous dit Rancière, que ce dernier peut acquérir un véritable statut actif. Selon le philosophe, une perte de la position du spectateur théâtral au sens classique du terme pourrait même mener à la perte de toute illusion au théâtre.

Un théâtre contemporain dans lequel les artistes font monter la pression chez les spectateurs afin de les tirer de leur prétendue passivité et de les placer au centre-même de l'action est fortement critiqué par Rancière. Il donne des exemples de la performance contemporaine qui voudrait rompre avec la séparation entre scène et salle en transformant les spectateurs en performeurs ou en déplaçant la performance en dehors du théâtre.¹⁵⁸ Rancière voit dans cette tendance d'un art participatif une activation trompeuse et manipulatrice qui aurait peu en commun avec une émancipation réelle du spectateur. Selon lui, la suppression de la distance mène exactement à l'opposé, créant justement la distance qu'elle cherche à éluder. "Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ?", s'interroge Rancière. Les oppositions entre "regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité" se seraient créées comme forme d'un "partage du sensible", c'est à dire comme "une distribution a priori des positions et des capacités attachées à ces positions". Cette opposition ressemblerait à la distinction faite entre citoyens actifs et citoyens passifs. Une émancipation réelle commencerait uniquement au moment où ces oppositions seraient mises en question. Regarder est pour Rancière loin de toute inactivité : "Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant." Il ajoute que les membres du

¹⁵⁸ Cf. Rancière, 2008, p. 21.

public "sont à la fois des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé."¹⁵⁹

Les spectateurs d'une pièce de théâtre ou d'une performance y interviennent avec leur propre interprétation. Comme les élèves dans le récit de Joseph Jacotot, ils ont la capacité d'apprendre au maître, c'est à dire au metteur en scène ou bien au dramaturge, "quelque chose que le maître ne sait pas lui-même." C'est ici que se fait jour la différence entre ce que le spectateur *doit voir* et ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Pour Rancière, la construction d'un collectif artificiel représente le malentendu majeur du théâtre contemporain puisqu'il se base sur "la présupposition que le théâtre est communautaire par lui-même".¹⁶⁰ Pourtant, Rancière explique que la force du "pouvoir commun aux spectateurs" relève d'une autre qualité que de celle de faire partie du corps collectif du public : "C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre." Il poursuit son argumentation en ajoutant que le pouvoir commun du spectateur serait ainsi lié à la force de l'égalité des intelligences qui permettrait un échange des "aventures intellectuelles" sur une même longueur d'onde. Cette égalité des intelligences se créerait par un jeu imprévisible des associations et des dissociations.¹⁶¹

4.2.2 Le théâtre contemporain entre représentation et présentation

À la fin de son article, Jacques Rancière évoque les difficultés qui émanent des nouvelles créations du théâtre contemporain. Pour le philosophe, là où un évènement théâtral devient construction d'une communauté face à l'art, les frontières entre art et vie s'estompent. Le résultat de ce développement serait une sorte de théâtre total dans la tradition du *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner qui mènerait à une hybridation des arts et à la naissance d'un "hyper-théâtre",

¹⁵⁹ Rancière, 2008, p. 18-19.

¹⁶⁰ Cf. Rancière, 2008, p. 20, p. 22.

¹⁶¹ Cf. Rancière, 2008, p. 23.

abandonnant ainsi, dans une inclusion totale du spectateur, l'idée du plateau comme lieu de discours et de textes dramatiques et créant un effet spectaculaire en mélangeant toutes les formes d'art. Rancière part du principe que cette forme d'"hyper-théâtre" "veut transformer la représentation en présence et la passivité en activité" en se concentrant sur le caractère communautaire du spectacle théâtral plutôt que sur la narration d'un drame ou d'une histoire.¹⁶² Cette vision d'une théâtralité hors-cadre qui se fonde sur une inclusion immanente du spectateur ressemble aux descriptions d'une "esthétique relationnelle" décrite par le théoricien d'art Nicolas Bourriaud.

Au moment-même où le théâtre se rapproche de plus en plus d'une interaction et d'une activation des spectateurs, le monde de l'art contemporain semble mettre en place des dispositifs semblables. Bourriaud décrit les nouvelles formes d'art qui naissent à la fin du XXe siècle comme oeuvres "insaisissables, processuelles ou comportementales" et que l'on peut mettre dans une lignée avec les créations des années 1960 décrites dans la première partie de ce texte. "Aujourd'hui, explique-t-il, la communication engouffre les contacts humains dans les espaces de contrôle qui débitent le lien social en produits distincts." Le théoricien parle de véritables "autoroutes de la communication" qui guident la communication humaine et qui ne cessent de s'introduire dans le monde de l'art. Les oeuvres d'art présenteraient désormais un "riche terrain d'expérimentations sociales".¹⁶³ Le lien social pourrait être considéré comme un "artefact standardisé". Par cette observation, Bourriaud se rapproche de la notion de la "société du spectacle" décrite par Guy Debord - une société dans laquelle les relations humaines immédiates sont remplacées par leur pure représentation.¹⁶⁴ Pour Debord, les modes de production et d'échanges des sociétés modernes et les nouveaux modes de communication qui les

¹⁶² Cf. Rancière, 2008, p. 28.

¹⁶³ Bourriaud, 2001, p. 7-8, p. 10.

¹⁶⁴ Cf. Bourriaud, 2001, p. 9.

accompagnent "s'annonce[nt] comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation."¹⁶⁵

Par contre, et ceci est étonnant dans le cadre de l'analyse d'une nouvelle esthétique théâtrale basée sur les images, Debord souligne que "le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images."¹⁶⁶ La tournure politique qu'implique cette critique de notre société médiatisée rejoint la position de Rancière qui voit le risque de l'avènement d'un hyper-théâtre manipulant l'image et rendant la différence entre présentation et représentation impercevable. Dans le *Spectateur émancipé* Rancière avait fait référence aux théories de Debord, décrivant le théâtre comme lieu de spectacle toujours relié à une qualité d'extériorité ou de détachement de soi pour une communauté.¹⁶⁷ Dans son article sur "Les paradoxes de l'art politique" paru dans le même ouvrage, il va tout de même plus loin dans son analyse critique du développement des arts du spectacle, décrivant leur transformation en lieu de rencontre communautaire, en remplaçant le *theatrum* par la *chorée*. Les questions politiques et morales ne seraient alors plus rattachées au contenu des représentations théâtrales mais présentes dans le dispositif représentatif lui-même. Ce qui compterait dans l'analyse des spectacles serait la disposition des corps sur le plateau ainsi que le travail avec l'espace et le temps. Ces facteurs "définissent, selon Rancière, [l]es manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants."¹⁶⁸ La production d'art se dirigerait vers un "modèle archi-éthique", permettant une mise en action directe de nouveaux modes de perception et de vie de la communauté sociale des spectateurs. L'art contemporain deviendrait en soi obsolète. C'est dans ce contexte que le théâtre bouleverse successivement sa structure de base en transformant le spectateur en acteur. Une nouvelle pédagogie esthétique prend

¹⁶⁵ Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p. 3.

¹⁶⁶ Debord, 1992 (1967), p. 3.

¹⁶⁷ Cf. Rancière, 2008, p. 12.

¹⁶⁸ Rancière, Jacques, "Les paradoxes de l'art politique" (b), in *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière, Paris, La Fabriques, 2008, p. 56-92, p. 61.

place qui inclut une immédiateté éthique. Selon Rancière, la contemplation d'une représentation serait en train de s'effacer. Pour le philosophe, cette bipolarisation serait loin de l'efficacité esthétique appartenant au régime esthétique de l'art et impliquant la distance et la neutralisation entre les formes sensibles et les récepteurs.¹⁶⁹

L'argumentation du danger de l'estompement de la fiction et de la représentation par la création de formes hybrides comme les hyper-théâtres décrits par Rancière, est particulièrement pertinente dans le cadre de la discussion sur une dramaturgie visuelle. La fiction serait, selon l'argumentation de Rancière et d'autres théoriciens et analystes de la scène théâtrale, indispensable. Même si le développement des avant-gardes n'est pas rejeté par un discours conservateur, le maintien du monde de la fiction, des récits de texte dramatiques livrés par des acteurs ou d'une "forêt de signes" telle que l'évoque Rancière, serait nécessaire pour l'émancipation du spectateur contemporain. La fiction, explique Rancière, n'appartiendrait pas au monde de l'imaginaire, mais serait plutôt un mode de *travail* impliquant la capacité de changer les manières de la représentation du sensible. En contraste avec les événements communautaires - des événements muséaux ou théâtraux, basés sur l'interaction avec les spectateurs - la fiction narrative se placerait du côté des expériences esthétiques permettant de créer des "paysages inédits du visible". Ces derniers auraient également la possibilité de créer des liens entre le spectateur individuel et la collectivité des spectateurs dans la salle.¹⁷⁰

L'art collectif décrit par Bourriaud aurait exactement l'effet inverse, visant un nouvel art politique trompeur. "Affirmant la coupure entre l'émetteur et le récepteur, Jacques Rancière en arrivera à faire du spectacle une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou la compréhension du spectateur", explique le théoricien de théâtre Joseph Danan.¹⁷¹ Selon Rancière les interventions artistiques dans le monde réel, l'estompement entre art et vie, la séparation entre

¹⁶⁹ Cf. Rancière, 2008 (b), p. 62.

¹⁷⁰ Cf. Rancière, 2008 (b), p. 72.

¹⁷¹ Danan, 2010, p. 36.

la scène et la salle, produiraient une contre-réaction. Elles élimineraient le paradoxe immanent entre art et politique. Pour le philosophe, il n'y a pas de monde "réel" en dehors de l'art, toute "réalité" serait le résultat d'une création. L'objet est toujours pour lui l'objet d'une fiction. Hors, la fiction se construirait toute seule en se séparant du monde imaginaire ou utopique.¹⁷² Pour Danan, les nouvelles formes de dramaturgie visuelle correspondraient à cette idée. Il décrit que la fiction se fait jour, mais qu'elle ne serait plus recherchée par les spectateurs. "[...] Plutôt nous la laissons venir - comme si c'était à sa naissance que nous nous situions, là où elle se décolle du présent qui est sous nos yeux : où la présentation se fait, malgré tout, représentation."¹⁷³

Dans son texte de base sur le théâtre postdramatique, Hans-Thies Lehmann semble parler d'une qualité politique comparable aux spectacles théâtraux idéaux décrits par Rancière. À la fin de son ouvrage, l'analyse prend une tournure politique lorsqu'il énonce que seul le théâtre postdramatique pourrait être considéré comme la source d'une esthétique engagée, propageant une politique responsable. Selon Lehmann, les mises en scène postdramatiques mèneraient à deux atouts différents : à une "politique de la perception" ainsi qu'à une "esthétique de la responsabilité de l'autre". Le public serait pris en compte de manière différente afin de pouvoir se forger sa propre interprétation des multiples éléments sur le plateau. "Au lieu de la dualité lénifiante et trompeuse de l'ici et de l'ailleurs, du dedans et dehors, [le théâtre postdramatique] est par essence une pratique qui peut se centrer sur l'implication réciproque d'acteurs et de spectateurs dans la création théâtrale d'images et peut ainsi renouer à nouveau le fil rompu entre la perception et l'expérience vécue. Une telle expérience serait non seulement esthétique mais en même temps éthique et politique", explique Lehmann.¹⁷⁴

¹⁷² Cf. Rancière, 2008 (b), p. 83-84.

¹⁷³ Danan, 2010, p. 65.

¹⁷⁴ Lehmann, 2002 (1999), p. 292.

L'émancipation du spectateur irait donc de pair avec une émancipation du regard, de sa perception visuelle et, pour faire appel au double sens du terme, de l'*imaginaire*. Le théâtre postdramatique ne serait de fait plus intéressé à instruire le public, mais le dirigerait vers un voyage perceptif individuel. L'émergence de la communauté, du lien non seulement entre scène et salle, mais tout autant entre les différents membres du public, serait par conséquent liée à l'avènement d'un espace imaginaire commun. La dramaturgie visuelle des créations contemporaines, aussi ouverte soit-elle, servirait de cadre constitutif à cette "aventure communautaire". Elle produirait l'effet d'oscillation entre présentation et représentation qui souligne l'importance du maintien d'un certain cadre fictionnel dans le théâtre contemporain. Les nouvelles formes de dramaturgie hybride qui correspondent à cette approche performative ouvrent certainement d'autres pistes vers une littérature dramatique contemporaine suscitant le regard et l'écoute d'un public émancipé.

L'importance des formes hybrides proposées par l'avant-garde au début du XXe siècle et des années 1960 qui ont permis ce cheminement intellectuel et esthétique doit être soulignée à cet égard. Il est tout de même intéressant de constater que ce développement est accompagné par l'avènement d'une nouvelle forme de théâtre de texte métaphorique et illustratif, basé sur un langage visuel. Ces deux courants renforcent l'impression d'un rapprochement vers les arts plastiques, revenant au sens propre du *theatrum*, dans le sens d'une définition du théâtre comme lieu où l'on regarde. La stricte séparation entre un théâtre visuel et un théâtre de texte s'estompe dans une redéfinition du "théâtre d'art" donnant naissance à un renouveau du concept de l'oeuvre d'art totale dans la continuation de l'idéal wagnérien. Le metteur en scène devient l'"auteur de la mise en scène" qui se trouve en communication directe avec ses spectateurs. Comme le souligne le théoricien de théâtre Bernard Dort, le changement historique au début du XXe siècle s'est fait quand "la représentation n'a plus été considérée comme une simple traduction du texte comme l'inscription de celui-ci dans une réalité

scénique régie par la traduction ou par l'imitation. À la notion de réalisation s'est substituée, [...] celle d'écriture scénique."¹⁷⁵

Dort observe une autonomie inédite du spectacle due au nouveau rôle du metteur en scène qui "devient auteur - auteur du spectacle". Le chercheur affirme l'importance de l'opposition entre le texte permanent qui raconte et la scène éphémère qui représente. "L'union du texte et de la scène qui est la visée même du théâtre va donc, en quelque sorte, contre nature. Elle ne se réalise jamais que par des compromis, des équilibres partiels et instables." Pour l'auteur, le théâtre contemporain puise son identité dans cette problématique.¹⁷⁶ L'émancipation du spectateur décrite par Jacques Rancière, irait-elle de pair avec une émancipation de la mise en scène face au texte ? Pour Dort, l'émancipation des metteurs en scène fait place à l'émancipation et à l'autonomie des différents éléments sur scène : "Aujourd'hui, par l'émancipation progressive de ses différentes composantes, [la représentation] s'ouvre sur une activation du spectateur et renoue ainsi avec ce qui est peut-être la vocation même du théâtre : non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification."¹⁷⁷

La prochaine partie de ce texte sera consacrée à trois positions différentes, représentant l'approche contemporaine d'une dramaturgie basée sur l'image. Nous nous pencherons sur une analyse et une contextualisation des oeuvres scéniques des metteurs en scène Robert Wilson, François Tanguy et Romeo Castellucci - trois représentants d'une approche unique par rapport à l'infiltration des images sur le plateau de théâtre. Il s'agira de décrire les points communs ainsi que les différences esthétiques des trois écritures scéniques qui poseront, une fois de plus, la question de la relation entre texte et image. Quelle forme d'émancipation découle-t-elle de leurs créations ? Ces créations sont-elles représentatives d'une émancipation des éléments scéniques et visuels face au

¹⁷⁵ Dort, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud-Papiers (Le temps du théâtre), 1988, p. 177.

¹⁷⁶ Dort, 1988, p. 173-174.

¹⁷⁷ Dort, 1988, p. 183-184.

texte dramatique ? Se rapprochent-elles de formes de l'hyper-théâtre ou permettraient-elles plutôt une émancipation des spectateurs telle qu'elle est promulguée par Rancière ?

5. Esthétiques d'une dramaturgie visuelle

5.1 Une programmation de l'hybride : Le Festival d'Automne à Paris

L'ouverture vers différentes formes d'expression artistique, l'hybridation des arts, l'estompement des frontières entre les genres - ces critères dominant depuis maintenant une bonne vingtaine d'années ce que l'on surnomme "l'art contemporain". Comme démontré dans le chapitre précédent, la caractérisation du théâtre contemporain y correspond. L'un des plus grands festivals européens promulguant ce développement depuis les années 1970 est le Festival d'Automne à Paris. Sa programmation interdisciplinaire entre théâtre, danse, performance, musique contemporaine, cinéma et arts plastiques ne permet pas seulement la présentation simultanée de différentes formes d'expression artistique mais doit aussi être considérée comme un soutien de la création d'écritures artistiques avant-gardistes, rompant avec des codes établis, mélangeant les disciplines et estompant les frontières entre les arts. En portant le regard sur l'hybridation des arts, la programmation poussée du Festival d'Automne peut ainsi servir d'exemple afin de souligner le développement ininterrompu d'un changement des dramaturgies de plateau.

Fondé en 1972 par le secrétaire de l'État de la culture Michel Guy sous le gouvernement de Georges Pompidou, le Festival d'Automne a jusqu'à nos jours été un pilon essentiel à la création et au soutien de nouvelles formes esthétiques. "Il fallait redonner à Paris, sur le plan de la création, un rôle international, - pratiquement perdu depuis l'avant-guerre. En somme, le Festival d'Automne est né du vide ambiant", explique le fondateur du festival.¹⁷⁸ Dirigé d'abord par Michel Guy, puis par Alain Crombecque de 1992 à 2009, le festival se trouve depuis 2009 sous la direction artistique de Marie Collin (théâtre, danse, performance, cinéma et arts plastiques) et de Joséphine Markovits (musique). Dans la troisième partie, nous nous pencherons sur trois écritures scéniques régulièrement programmées et soutenues par le festival : celles de Robert Wilson, François Tanguy et Romeo

¹⁷⁸ Guy, Michel, "Dix ans et la suite", in *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, éd. Marie Collin, Jean-Pierre Léonardi et Joséphine Markovits, Paris, Temps actuels, 1982, p. 12-14, p. 12-13.

Castellucci. C'est le festival parisien qui, de par sa structure de diffusion avantageuse et sa programmation avant-gardiste, a depuis sa création fait naître ces formes d'expression théâtrales tout en les faisant connaître au grand public. Ces trois metteurs en scène peuvent être considérés comme acteurs exemplaires dans l'établissement et la promulgation d'une dramaturgie visuelle dans le théâtre contemporain.

Pour le journal *Le Monde*, "Le Festival d'Automne à Paris s'illustre par une obstination joyeuse et radicale à faire de la capitale, pendant trois mois, le havre de l'expression des mondes artistiques d'aujourd'hui."¹⁷⁹ De fait, la pluridisciplinarité figure depuis les commencements comme terme clé du festival. Cette disposition porta certainement une grande influence non seulement sur le mélange des différentes formes artistiques présentées, mais aussi sur le mélange des disciplines dans l'utilisation de différents modes d'expression au sein d'une seule création. L'estompement des frontières entre les genres ne s'effectue pas uniquement par une programmation interdisciplinaire et pluridisciplinaire mais par une hybridation des différentes propositions artistiques en elles-mêmes. Chaque année entre septembre et décembre le festival présente plus de cinquante manifestations attirant plus de 100.000 spectateurs à Paris et en Île-de-France. Ce rayonnement avec plus de 350 représentations en trois mois, a une influence importante sur le monde de la création contemporaine de la capitale française.¹⁸⁰

Il est intéressant de constater que la date de création du festival peut être placée en parallèle avec la naissance d'une seconde avant-garde scénique brouillant les arts plastiques et les arts de la scène entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970. Les positions estompant les frontières entre les disciplines non seulement trouvèrent à ce moment là une plus grande acceptation publique mais purent également profiter de la mise en place de premiers éléments d'une infrastructure soutenant un autre abord de la création des arts du plateau. La

¹⁷⁹ Brochure de présentation officielle du Festival d'Automne à Paris, citant *Le Monde*, Septembre 2005, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2010.

¹⁸⁰ Chiffres tirés de la brochure officielle du Festival d'Automne à Paris, 2010.

présentation pluridisciplinaire est aussi liée aux différents lieux de présentation que le festival a pu solliciter au fil des ans. Alain Crombecque explique : "Le Festival d'Automne relève de l'utopie ; qu'il vienne un jour à s'arrêter, il ne laisserait derrière lui aucune ruine. Quel architecte aurait su construire la scène capable d'accueillir à la fois les *Events* de Merce Cunningham, *Einstein on the Beach* de Robert Wilson et Philip Glass, *The Crossing*, *The Messenger* de Bill Viola, *Le Pavillon aux pivoines* par Chen Chi-Zheng et la route de Luca Ronconi pour *Utopia* ? Voilà pourquoi il n'a pas de lieu."¹⁸¹

De Merce Cunningham à Robert Wilson en passant par des artistes comme Philip Glass ou Bill Viola - voici des noms qui témoignent d'une grande ouverture vers l'internationalité et qui sont aussi preuves de l'envergure et de l'exemplarité des créations choisies par les directeurs artistiques du festival. Collaborant dès son commencement avec des institutions et des festivals en Europe et outre-mer, le festival défend, dans sa trajectoire artistique une certaine universalité des courants esthétiques représentés. Le regard porté sur l'avant-garde américaine surtout, reste un des points forts de la coopération internationale du festival. À côté de Cunningham, Wilson, Glass ou Viola, l'automne parisien a accueilli d'autres collaborateurs de la scène artistique new-yorkaise comme les chorégraphes, metteurs en scène, musiciens ou plasticiens Lucinda Childs, John Cage, Richard Foreman ou Jasper Johns. C'est grâce au festival qu'une majorité des "grands" artistes américains a été découverte en Europe. Par conséquent, l'analyse suivante des trois écritures d'une dramaturgie visuelle se penchera sur un artiste français, ainsi que sur les créations de deux de ses homologues, un Américain et un Italien. Parmi les hommes du théâtre, Robert Wilson fut l'un des premiers artistes de l'avant-garde américaine à être invité par le Festival d'Automne afin d'y présenter ses oeuvres à un plus large public. François Tanguy a, dès ses premières créations, été suivi par l'équipe de la programmation du festival et Romeo Castellucci y voit, lui aussi, présentée la majorité de ses créations. Wilson et Castellucci ont de 2013 à

¹⁸¹ Crombecque, Alain, "Editorial de la 30e édition du Festival d'Automne à Paris", in *Programme officiel du Festival d'Automne à Paris 2001*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris 2001.

2015 fait l'objet de portraits d'artistes, soulignant une fois de plus l'importance de leur travail artistique. Parmi tous les grands festivals des arts du spectacle en France, le Festival d'Automne demeure, avant le Festival d'Avignon, le festival dont la programmation se penche le plus sur l'hybridation des arts et l'invention de nouvelles formes de mises en scènes et de dramaturgies de plateau. Michel Guy décrit sa particularité de montrer les démarches "les plus avancées, les plus nouvelles" qui ferait du festival un véritable "atelier du théâtre contemporain".¹⁸² Son collègue Crombecque souligne que le Festival d'Automne, comme une reprise des mouvements avant-gardistes du Paris des années 1920 et 1930, serait très différent du théâtre de texte présenté au Festival d'Avignon de Jean Villard.¹⁸³ Comment faire entrer différents éléments sur le plateau ? Comment raconter les histoires d'aujourd'hui et de demain ? Le Festival d'Automne reste une voix incontournable dans les discussions actuelles par rapport aux ambivalences entre présentation et représentation et à la naissance d'une dramaturgie visuelle.

Le lien entre les arts plastiques et les arts de la scène apparaît entre autres dans le choix des supports de communication du festival. Depuis 1972, un artiste visuel crée un design unique pour l'affiche du Festival d'Automne. Jean Dubuffet, Cy Twombly, Christian Boltanski, Anselm Kiefer ou Nan Goldin figurent parmi les artistes les plus connus ayant accompagné le festival depuis sa création. L'artiste choisi venant des arts plastiques fait en outre l'objet d'une exposition individuelle dans le cadre du festival. Le discours entre les arts se prolonge ainsi jusque dans le design des supports de communication. Penchons-nous désormais sur trois des artistes qui étaient à l'affiche de la 43^e édition du festival ayant lieu en automne 2014. Les mises en scène de Robert Wilson (*Les Nègres*, présenté au Théâtre de l'Odéon) et de François Tanguy (*Passim*, présenté au T2G - Théâtre de Gennevilliers) ainsi que les spectacles de Romeo Castellucci présentés dans le

¹⁸² Cf. Guy, Michel, "Plaisir du théâtre", *Production Antenne 2*, réalisateur Patrick Bureau, journaliste Fabienne Pascaud, 10.9.1984, <http://www.ina.fr/video/I10090432/michel-guy-et-bernard-sobel-a-propos-du-festival-d-automne-de-paris-video.html>, 15.05.2015.

¹⁸³ Cf. Crombecque, Alain, "Le cercle de minuit", *Production France 2*, présentateur Michel Fried, 19.10.1992, <http://www.ina.fr/video/I09286999/alain-crombecque-a-propos-des-festivals-d-avignon-et-d-automne-video.html>, 15.05.2015.

cadre du portrait d'artiste qui lui était dédié (*Go down, Moses, Schwanengesang D744, Le Sacre du Printemps* au Théâtre de la Ville, au Théâtre des Bouffes du Nord et au Grand Halle de la Villette) serviront d'objets d'analyse et d'exemples de la mise en avant d'une dramaturgie visuelle.

5.2 Trois écritures d'une dramaturgie visuelle

5.2.1 Robert Wilson et l'invention du théâtre d'images

Pour le théoricien de théâtre Bernard Dort, l'entrée définitive des images sur scène comme langage scénique indépendant se fait lors de la création *Du Regard du sourd* (*Deafman Glance*) de Robert Wilson en 1971. C'est à cette date que Dort situe l'opposition formelle d'un théâtre d'images face au théâtre de texte.¹⁸⁴

Robert Wilson, né au Texas en 1941, est un des premiers metteurs en scène américains à faire son entrée sur les plateaux européens au début des années 1970. Après des études d'architecture, il se dirige vers le monde du spectacle et se fait remarquer dès ses premières créations grâce à l'approche hybride et pluridisciplinaire de son travail scénique. Depuis, il travaille entre théâtre, cinéma, son, dessin, sculpture et architecture.¹⁸⁵ Pour Hans-Thies Lehmann, Wilson est l'exemple idéal d'un artiste du théâtre postdramatique à avoir fait son cheminement vers les arts du plateau après avoir débuté dans le domaine des arts plastiques. Il fait partie du grand nombre de metteurs en scène à avoir débuté sa carrière artistique en dehors du plateau. "Ce n'est pas un hasard si de nombreux artistes du théâtre postdramatique viennent des arts plastiques. Le théâtre postdramatique est un théâtre de situations et d'ensembles dynamiques", explique Lehmann.¹⁸⁶

Le théâtre de Robert Wilson semble figurer comme réponse au trouble de "l'expérience théâtrale du flux et ses restes mnésiques, photographiques,

¹⁸⁴ Cf. Dort, 1988, p. 95.

¹⁸⁵ Cf. Stearns, Robert, "Une logique de cinq sens : Wilson et les arts plastiques", in *Robert Wilson*, éd. Franco Bretoni, Franco Quadri et Robert Stearns, Paris, Éditions Plume, 1997, p. 215-232, p. 215.

¹⁸⁶ Lehmann, 2002 (1999), p. 104.

linguistiques", décrite par Frederic Maurin dans son article au sujet du metteur en scène. L'art de Wilson correspondrait au développement de l'esthétique théâtrale du XXe siècle, basée sur une autre conception de l'image - celle qui investit désormais l'espace entier de la scène par la forme, le mouvement, la couleur et la lumière, permettant d'établir une autre relation avec le public.¹⁸⁷ Formées lors de la deuxième vague d'une nouvelle réflexion sur le travail et le rôle de l'image dans le théâtre contemporain pendant les années 1960, les créations de Wilson portent bien leur nom comme "théâtre-image" ou bien "théâtre d'images", deux termes qui apparaissent simultanément à cette époque. Pour Maurin, le théâtre de Wilson permet de "penser avec les yeux" ou bien encore d'"écouter les images". En ces termes, son concept scénographique s'éloigne de l'idée d'un langage linéaire.¹⁸⁸

Avec *Le regard du sourd* Robert Wilson s'impose sur la scène théâtrale en 1971. Le Festival d'Automne à Paris programme sa première pièce, *Ouverture*, en 1972 et accompagne les créations de l'artiste jusqu'à nos jours. En 2013 il lui dédie un portrait d'artiste, présentant quatre de ses mises en scène dont le fameux *Einstein on the Beach* (*Einstein à la plage*), une collaboration avec Philip Glass et Lucinda Childs, et offrant une sorte de première rétrospective de ses créations théâtrales en France. Pour la 43e édition du Festival, Wilson présente *Les Nègres* de Jean Genet au Théâtre de l'Odéon, une création qui servira d'exemple illustratif dans le passage suivant. Dans sa grande monographie consacrée à l'œuvre de Wilson, l'historien de théâtre Franco Quadri parle de l'œuvre wilsonienne comme d'une position esthétique militant pour un "renouveau du figuratif", incluant une défense du théâtre à "deux dimensions". Quadri concentre son analyse sur la plasticité visuelle, la plaçant près de l'idée du tableau vivant. La première création en Europe surtout représente un spectacle exemplaire de cette vision artistique puisque voix et dialogues restent pratiquement inexistantes. Le texte dramatique fait place à une "partition visuelle". Pour Quadri, la durée et le temps face à l'image restent les

¹⁸⁷ Cf. Maurin, Frédéric, "Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 49-69, p. 51-52.

¹⁸⁸ Cf. Maurin, 2004, p. 53, p. 55.

éléments clés afin d'accéder à l'oeuvre de Wilson. Son oeuvre entraînerait le spectateur et son mode de perception dans un autre rythme qui serait "différent de celui de la vie".¹⁸⁹

Pour Franco Bretoni, Wilson franchit les limites de sa propre discipline et méandre "du théâtre à l'installation", de l'image à l'objet, jusqu'à l'architecture". Sur ce parcours, il s'inspire de diverses sources des arts plastiques et infiltre de nombreuses références aux courants artistiques du Dada, du surréalisme, du pop art ou du minimalisme.¹⁹⁰ La scène s'approprie différentes formes d'expression - les styles, les genres, les disciplines s'entremêlent. Ce qui reste caractéristique du théâtre wilsonien est une esthétique antinaturaliste, antidescriptive, vide et silencieuse afin d'"obtenir des objets scéniques, des actions, des couleurs et des sons fortement anti-psychologiques."¹⁹¹ Les créations scéniques de Wilson sont de fait basées sur un système de notation précis. Le travail de mise en scène est accompagné par des "screens" ("écrans") ou des "books" ("livres") qui composent le spectacle et qui sont comparables aux carnets d'esquisses d'un peintre ou d'un plasticien. Wilson lui-même décrit son travail de création de façon suivante : "D'abord, je travaille sur un livre visuel, c'est un premier écran. Puis je travaille sur le livre de la lumière, qui est un autre écran. Ensuite je travaille sur le livre visuel des gestes, puis sur le livre auditif des sons et des mots, c'est-à-dire le texte. Ensuite, j'ajuste ces couches d'écrans les unes aux autres."¹⁹² Comme un peintre, il s'avance dans la matière, structure ses différents éléments visuels comme des couleurs sur une maquette.

¹⁸⁹ Cf. Quadri, Franco, "Vie et temps selon Robert Wilson", traduit de l'italien par Monique Beccelli, in *Robert Wilson*, éd. Franco Bretoni, Franco Quadri et Robert Stearns, Paris, Éditions Plume, 1997, p. 9-64, p. 9-11.

¹⁹⁰ Cf. Bretoni, Franco, "Robert Wilson : Thèmes et symboles du moderne", traduit de l'italien par Monique Beccelli, in *Robert Wilson*, éd. Franco Bretoni, Franco Quadri et Robert Stearns, Paris, Éditions Plume, 1997, p. 179-206, p. 179-180.

¹⁹¹ Quadri, 1997, 181.

¹⁹² Moldoveanu, Mihail, *Composition, lumière et couleur dans le Théâtre de Robert Wilson, L'expérience comme mode de pensée*, Paris, Alain de Gourcuff Éditeur, 2001, p. 15-16.

Dans ce mode de travail théâtral, le texte dramatique n'est définitivement pas au premier plan. La dramaturgie basée sur le texte fait place à une création visuelle, à un assortiment d'éléments picturaux sur scène, à leur mise en place et leur structuration. Franco Quadri décrit l'approche particulière du texte. Il explique que les paroles d'acteurs dépasseraient les simples règles narratives en utilisant très peu de dialogues entre deux personnages. La parole dialogique serait souvent adressée au public et se mélangerait ainsi à un monologue intérieur. Quadri conclut que "le parler ne [serait] considéré qu'en tant qu'élément phonique". Le travail de texte reprendrait la logique d'un palimpseste et d'une superposition déjà utilisée face aux éléments visuels. Au lieu de mener à un récit droit et linéaire, les associations et dissociations évoquées par la rare utilisation du texte feraient plutôt preuve de la multiplicité de la pensée.¹⁹³ Selon Maurin, "ses spectacles se feuilletent autant qu'ils se déroulent. Ils montrent dans l'espace visible des images mentales, ils montrent en trois dimensions des images peintes ou dessinées." L'image est montrée en train de se créer, de se composer.¹⁹⁴ "Mes textes ne cherchent pas à raconter une histoire, témoigne le metteur en scène, mais ils sont construits comme d'authentiques partitions musicales. Tous les gestes des personnages ont une numération, tous les rythmes des lumières et des actions sont calculés à la seconde près, comme dans une partition où convergent lumière, son et action...".¹⁹⁵

Un autre facteur important dans la composition imagée des spectacles de Wilson est le recours au travail antinomique à propos du rythme. La lenteur dans la façon de raconter va de pair avec la forte concentration sur les images. Pour Frédéric Maurin "avec la lenteur et la durée pour complices, la scène est le lieu d'un protocole d'images [...]". Ainsi, l'image chez Wilson se trouve au croisement de l'espace et du temps, reflétant avec précision "la montée du visuel dans nos

¹⁹³ Cf. Quadri, 1997, p. 13.

¹⁹⁴ Maurin, 2004, p. 56.

¹⁹⁵ Robert Wilson cité par Quadri, 1997, p. 35-36.

cultures."¹⁹⁶ Maurin poursuit que Wilson parvient à écarter l'image de son référent tout en réussissant à stimuler l'imaginaire du spectateur et ses capacités de reconnaissance. Selon le théoricien, les mises en scène de Wilson transmettent "du visible à l'imaginaire du spectateur". Les images parlent leur propre langage, elles ne représentent pas, ne remplacent pas, n'illustrent pas, mais produisent leur propre logique du récit au titre d'une dramaturgie basée uniquement sur le visuel. Maurin résume le travail wilsonien de façon suivante : "Symétrie, équilibre plastique, ou bien rupture harmonique, dissonance et hétérogénéité : il joue avec les rapports entre les corps et les objets, entre les couleurs, les formes et les lumières, entre la surface et la profondeur, le fond et la figure, les lignes verticales et horizontales, la tentation du monumentalisme et le souci du détail qui intrigue. Expression d'une syntaxe visuelle fortement structurée, l'image crée l'espace."¹⁹⁷

Pour Hans-Thies Lehmann la critique du monde visuel et médiatisé est un des messages immanents à l'oeuvre de Wilson. Il voit le travail de ses mises en scène comme la contre-réponse d'une création de théâtre au siècle des médias, créant un "théâtre de métamorphoses".¹⁹⁸ La scène wilsonienne réintroduit un luxe dans la façon dont nous percevons le monde : elle libère le spectateur, lui permet de s'immerger dans des images lentes et répétitives tout en s'ouvrant à un jeu complexe d'associations. Pour Maurin, ces images présentent "un don sans échange, une grâce sans retour : la scène qui tient le spectateur longuement suspendu à sa puissance visuelle lui propose, en lieu et place d'une communication, un pacte esthétique rebelle aux facultés cognitives."¹⁹⁹ Ainsi, le metteur en scène rend au spectateur une liberté de conscience et se prête à un libre jeu des associations et de la rêverie. Selon Lehmann, la narration propre à Wilson est souvent remplacée par un récit universel, produit par des "tableaux-théâtre" qui confondent les époques, les cultures et les espaces. Il conclut que

¹⁹⁶ Maurin, 2004, p. 52-53.

¹⁹⁷ Maurin, 2004, p. 66, p. 54.

¹⁹⁸ Cf. Lehmann, 2002 (1999), p. 120.

¹⁹⁹ Maurin, 2004, p. 216.

"comme, chez Wilson, le phénomène précède la narration, l'effet de l'image l'emporte sur l'acteur individuel, la contemplation sur l'interprétation, son théâtre crée un temps du regard."²⁰⁰

L'élément de la répétition reste l'un des plus importants dans la composition et la structuration en dehors de la concentration sur la durée et de la composition des images. C'est ici que la rupture avec un simple théâtre de représentation apparaît le plus nettement. L'élément de la répétition renforce autant la performativité du spectacle que l'immersion des spectateurs. Gilles Deleuze fut le premier à opposer très clairement un théâtre de répétition à un théâtre de représentation puisque "le mouvement s'oppose au concept et à la représentation qui le rapporte au concept." Deleuze décrit que "dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages - tout appareil de la répétition comme 'puissance terrible'".²⁰¹ De fait, les images en répétition construisent chez Wilson "un langage qui parle *avant* les mots" - ses mises en scène se construisent sur une dramaturgie hors- ou plus précisément pré-textuelle, tout en s'ouvrant et en s'engageant dans une autre relation avec les spectateurs.

L'action dans le théâtre de Robert Wilson est tout aussi importante que le décor, le travail sur les lumières et la composition ou l'emplacement des comédiens et des objets scéniques sur scène. Dans un grand nombre de ses mises en scène, Lehmann observe que Wilson partage l'espace par des bandes horizontales, lignes d'orientation parallèles à la rampe permettant de relier les actions ou de les faire se dérouler en parallèle sous le regard du spectateur.²⁰² Pendant que le décor suit donc des règles fondamentales à la peinture, les comédiens sur le plateau sont

²⁰⁰ Lehmann, 2002 (1999), p. 125.

²⁰¹ Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 (1968), p. 19.

²⁰² Cf. Lehmann, 2002 (1999), p. 122.

traités comme des "sculptures gestuelles" qui sont prises dans des gestuels ou des postures spécifiques. On peut y observer le retour à un effet sculptural, typique du théâtre des années 1980 et auquel Wilson demeure fidèle dans l'intégralité de ses créations. L'on peut constater que ces éléments scéniques rappellent le classicisme visuel, fondé sur une composition équilibrée, qui se différencie des compositions visuellement plus abstraites de metteurs en scène comme Jan Fabre, François Tanguy ou Romeo Castellucci.²⁰³

Dans la mise en scène des *Nègres*, présentée dans le cadre du Festival d'Automne en 2014, les éléments d'une dramaturgie visuelle décrits plus haut peuvent facilement être identifiés sur la scène du Théâtre de l'Odéon. Le mélange d'une esthétique basée sur une accumulation d'images et structurée par la durée et la répétition des tableaux scéniques se retrouve tout au long de la mise en scène de la pièce de Jean Genet. Wilson semble s'éloigner de plus en plus de l'idée de ses premières créations qui cherchaient à supprimer entièrement le texte pour entrer dans un registre purement non-langagier. Depuis plusieurs années, le metteur en scène part d'un répertoire de texte du théâtre classique. De fait, le choix du drame de Genet avec une dramaturgie très complexe et morcelée en témoigne. En même temps, le travail sur un texte dramatique n'empêche pas Wilson de rester fidèle à ses principes d'une mise en scène où le langage existe avant les mots. La première scène du spectacle à l'Odéon peut servir d'exemple de l'approche wilsonienne : au lieu d'ouvrir sur les premiers dialogues du texte de Genet, Wilson confronte son public à une image statique qui persiste pendant une bonne quinzaine de minutes. Sur une musique ambiante lente, il construit un tableau scénique dans lequel les acteurs figurent comme des marionnettes en performant leurs actions au ralenti. Cette entrée dans la mise en scène suscite d'emblée un moment de contemplation et de rêverie, accentuant la dimension imagée et imaginaire de l'oeuvre wilsonnienne. Par la suite, le texte est entouré d'une orchestration minutieuse de sons, de lumières et de mouvements répétitifs et extrêmement soignés des

²⁰³ Cf. Bréaud-Holland, Ondine, "De l'image scénique", in *Pavillon, Une revue de scénographie/scénologie* (n°3, Juin 2011), éd. Pavillon Bosio (école de scénographie) et Isabelle Lombardot, Monaco, 2011, p. 54-57, p. 55.

comédiens sur le plateau. Comme pour la composition d'une toile peinte, Wilson connaît chaque emplacement et l'intensité de chacun des éléments qu'il utilise sur le plateau - des couleurs et des lumières aux positions et mouvements des acteurs, rien n'est laissé au hasard, chaque élément se voit attribué sa place précise par le metteur en scène. Le jeu des lumières est amplifié par de longs câbles lumineux qui éclairent la scène et la plongent dans des couleurs différentes. Le texte de Genet est épuré, la structure complexe du drame simplifiée. En revanche, de nombreux passages ou de simples répliques sont répétés comme pour amplifier la relation entre le mot et son encadrement visuel, composé spécialement autour d'un certain passage dramatique. Les dialogues sont souvent prononcés dans une frontalité totale par des acteurs faisant face au public - même le dialogue entre les deux amants Village et Vertu à la fin du spectacle n'est pas prononcé dans une dualité mais semble exposé au cadre visuel qui entoure le couple d'acteurs. Au lieu de suivre une esthétique naturaliste, Wilson écarte tout élément psychologique de la scène et utilise l'élément d'une double répétition qui semble transposer la déclaration d'amour dans un autre imaginaire, dans un autre élément contemplatif sur scène.

5.2.2 François Tanguy et la visualité du texte dramatique

François Tanguy et son Théâtre du Radeau peuvent être considérés comme l'équivalent européen de son homologue Robert Wilson au regard de l'introduction d'une dramaturgie visuelle sur les plateaux de théâtre en France. Bien qu'influencé par une autre génération de metteurs en scène et une autre culture théâtrale, Tanguy élabore depuis la création de sa compagnie de théâtre au début des années 1980, des mises en scène qui ne cessent de refléter les ambivalences dans le récit d'un théâtre de texte et d'images. Même si une narration purement visuelle domine ses créations, le metteur en scène s'oppose lui-même à une telle catégorisation et considère que le terme de théâtre d'images est trop délimité. Pourtant, il ne nie pas que ses mises en scènes peuvent être comprises comme des images ou des peintures clairement référencées dans

l'histoire de l'art. Dès ses premières créations, les mises en scène du Radeau débordent de références picturales et se raccrochent à la passion du metteur en scène pour l'histoire de la peinture. Avec les spectacles de Tanguy, on ne peut plus parler d'une création d'images mais de l'établissement d'effets d'images.²⁰⁴ Pour la théoricienne de théâtre Marie-Madeleine Mervant-Roux, Tanguy reste proche d'une esthétique artaudienne, transformant la scène en "conteneur d'images". Il se trouverait dans l'ambiguïté d'une création nonverbale qui s'opposerait au même titre à une simple "exposition d'images".²⁰⁵

Comme Robert Wilson, Tanguy représente depuis 1987 une partie intégrale du Festival d'Automne à Paris. Créée au Mans, à 100 kilomètres de Paris, et résidant dans une ancienne fonderie reconvertie en théâtre, sa compagnie prend un soin et un temps de travail particulièrement intenses qui sortent du cadre des processus de création conventionnels, souvent liés à des budgets et à des temps de productions extrêmement restreints. Pour Tanguy, le temps de la création garde encore toute son importance et permet une immersion totale de la troupe dans le processus de création. Les répétitions dépassent la durée usuelle de six à huit semaines, s'étendant régulièrement sur une période de plus de six mois. Pendant cette période, les comédiens sont tout aussi occupés par le travail de texte et par la composition du spectacle que par la construction de la scénographie et du décor. Le cadre visuel établi et construit par les comédiens forme ainsi une partie intégrale du processus de réflexion sur le texte. Décor et mise en scène du texte sont élaborés en parallèle. Selon Tanguy, cette façon de travailler répond au fort intérêt qu'il porte à l'aspect visuel du récit théâtral : "construire le décor, c'est déjà organiser ce qui va se donner à voir. Un travail d'acteurs à part entière", explique-t-il.²⁰⁶

²⁰⁴ Cf. Mervant-Roux, Marie-Madeleine, "Le ré-imaginement du monde. L'art du Théâtre du Radeau", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 362-387, p. 362, p. 365.

²⁰⁵ Cf. Mervant-Roux, 2004, p. 363.

²⁰⁶ Tackels, Bruno, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Écrivains de plateau II*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 27.

Pour Tanguy, l'objectif premier est de ne pas "faire du théâtre pour faire du théâtre, mais [de créer] le lieu d'où l'on voit, le lieu d'où l'on regarde - c'est son étymologie première. Mais ce n'est pas parce que l'on voit qu'on a forcément compris. Le voir réel, c'est une comparution, dans le temps et dans l'espace. Alors là peut-être commence le théâtre."²⁰⁷ Pour Bruno Tackels, le théâtre de Tanguy se décrirait plus précisément comme "théâtre d'allégories". C'est par l'utilisation d'images que les allégories se déploient sur scène, permettant de lire le mouvement dans "une courbe de temps" lors de laquelle le "geste s'inscrit dans l'espace."²⁰⁸ Même si la composition des images à la base des décors et le travail sur les gestes corporels des comédiens représentent deux piliers fondamentaux dans le travail de la troupe du Radeau, il est intéressant de constater que le travail de texte, maintient, malgré cela, une position dominante. Tanguy lui-même souligne que l'émergence du visuel sur scène est, dans ses créations, fortement liée à la qualité évocatrice et allégorique du texte. Dans des collages de textes denses, mélangeant des pièces de théâtres classiques à des mythes anciens ou des poèmes de la littérature moderne, Tanguy lutte contre un simple "enfermement des pièces constituées".²⁰⁹ L'image scénique est, chez Tanguy, toujours liée à l'image poétique, introduisant une nouvelle relation avec une dramaturgie visuelle. Comme dans le théâtre wilsonien, les images sont délicatement composées mais les images évoquées par l'utilisation du langage de la poésie et du texte littéraire sont tout aussi importantes. Selon Mervant-Roux, "ses volumes scénographiques sont des espaces remplis d'images en puissance mais ils sont avant tout des espaces de connexion, des espaces animés d'actions dont quelques-unes seulement s'organisent en vision, d'autres, bien plus nombreuses, relèvent de l'imagerie mentale au sens le plus large du terme [...]".²¹⁰ Les images littéraires et visuelles sont constamment recadrées - d'un côté par une juxtaposition de textes et d'une recomposition de

²⁰⁷ François Tanguy cité par Tackels, 2005, p. 119-120.

²⁰⁸ Tackels, 2005, p. 51.

²⁰⁹ Cf. Tackels, 2005, p. 35.

²¹⁰ Mervant-Roux, 2004, p. 374.

sens, de l'autre, par un jeu du changement de perspectives. L'un des éléments scéniques les plus marquants est l'utilisation de cadres mobiles qui permettent d'établir un recadrage impromptu des actions sur scène.

Ce changement de perspectives et cette multiplicité de cadres et de cadrages ouvre le théâtre de Tanguy à un libre jeu d'associations, semblable à celui produit par les effets d'une dramaturgie visuelle chez Robert Wilson. Pour Mervant-Roux, Tanguy est l'inventeur d'un théâtre "imageux", reposant sur le concept des *Denkbilder*, des images pensantes de Walter Benjamin, qui dépassent toute structure formelle d'une narration conventionnelle.²¹¹ Les images s'ouvrent à de multiples perspectives et permettent en même temps tout un ensemble d'interprétations qui s'ouvrent à l'infini. Le Théâtre du Radeau navigue entre texte et image, entre mot et objet en proposant un autre mode de "lecture" au spectateurs. Dans sa mise en scène *Passim*, présentée au Festival d'Automne en 2014, cette spécificité a pu être observée de façon exemplaire. La mise en scène avance dans un rythme lent, produisant des images associatives et mélangeant des textes d'Arioste, Le Tasse, Shakespeare ou encore d'Ezra Pound et Paul Celan. Le spectacle plonge les spectateurs dans un collage hétéroclite, mélangeant les styles, les genres et les époques.

À la fin de deux heures de représentation, le dernier tableau de la mise en scène reste inscrit dans la mémoire des spectateurs de façon particulière. À la différence des scènes précédentes où un grand nombre de comédiens, vêtus de costumes traditionnels, rappelant une esthétique de théâtre ancien, mélangeant des textes dramatiques de différentes époques et de différents pays en passant de bribes de textes français à des passages entiers prononcés en italien ou en anglais, la dernière scène présente une image statique. Encadré par un cadre mobile, un bouquet de fleurs sèches est placé devant un écran blanc. Aucun acteur n'est présent sur le plateau. Une lumière froide projette l'ombre du bouquet sur une toile à l'arrière fond du plateau. Cette image reste immobile et silencieuse pendant un instant, la lumière s'intensifie, amplifiant la création instantanée d'une image sur

²¹¹ Cf. Mervant-Roux, 2004, p. 386.

scène. Au bout d'un moment, l'image est accompagnée du texte allemand de la *Todesfuge* (*Fugue de mort*) de Paul Celan, un enregistrement de la lecture du poème en langue originale, prononcé par l'auteur lui-même. Le visuel de l'image du bouquet de fleurs est alimenté par l'imaginaire évoqué par l'introduction du langage poétique sur le plateau. Accompagné des craquements d'un vieux tourne-disque, la parole s'estompe, l'image perdure encore quelques secondes avant que le public ne soit plongé dans le noir.

Dans un entretien pour le programme du festival, Tanguy décrit sa relation spécifique au texte : "Je n'appellerais pas cela des textes mais plutôt des vocables, des fuseaux... des fuseaux qui traversent des corps. Et alors, ce sont aussi des sites : sites des corps, des langues, des 'mémoires' qui les traversent et qui en sont traversés. La langue, la voix, les corps en mouvement et proférant sont des matérialités, non pas parce qu'ils énoncent ou signifient, mais dans l'intervalle entre les dits, les écoutes, les contrastes de ce qui se déplace dans le champs ouvert des 'figurations'."²¹² Pour Tanguy, ses créations théâtrales se forment en actes - elles renoncent à toute représentation. C'est dans cette description que le concept de l'image pensive gagne en ampleur : la pensée se mêle à l'imaginaire, la dramaturgie visuelle liée à ses spectacles n'est plus simplement basée sur l'introduction d'images sur scène mais relie l'imaginaire poétique à la performativité visuelle sur le plateau.

5.2.3 Romeo Castellucci et le théâtre iconoclaste

Avec l'artiste italien Romeo Castellucci, la réflexion sur la création d'images sur scène se poursuit dans un discours encore plus élaboré. À l'honneur d'un portrait d'artiste lors du Festival d'Automne de 2014, le metteur en scène est représentatif d'une réflexion profonde par rapport à l'utilisation d'une dramaturgie visuelle dans le théâtre postdramatique. La compagnie Raffaello Sanzio autour de Romeo Castellucci, sa soeur Claudia et leur amie commune Chiara Guidi se crée

²¹² Tanguy, François dans un entretien avec Gilles Amalvi, in *Programme du spectacle Passim*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2014, p. 2.

officiellement en 1981 à Rome, au moment où le Théâtre du Radeau lance ses premières créations en France et alors que Robert Wilson a, depuis plusieurs années déjà, atteint une certaine renommée dans la scène européenne. Leur premier spectacle déjà, *Cenno*, créé à leur sortie de l'école des beaux arts de Bologna, s'oppose à une dramaturgie classique qui entrainerait un enchaînement causal des événements. Ils y introduisent l'idée d'une action pure et sans langage qui ne tente plus de "révéler la tension dramatique entre le langage et la *praxis*".²¹³ Selon Bruno Tackels, le travail des Castellucci considère la scène et non pas le texte comme point de départ du travail - l'auteur dramatique perd, avec eux, son hégémonie, ils créent une "véritable langue" pour la scène.²¹⁴

Ensemble, les membres de la compagnie élaborent un principe iconoclaste du théâtre en créant une écriture partant du plateau. Ce n'est qu'au début des années 1990 que le travail théâtral des Castellucci rencontre un certain succès en dehors de l'Italie. Après la création d'*Orestea*, d'après l'*Orestie* d'Eschyle et une adaptation de *Jules César* de William Shakespeare, la troupe se fait sa place dans le monde du théâtre. Selon Tackels, les Castellucci parviennent à mélanger musique, peinture, opéra, théologie, histoire, médecine, science et philosophie, transformant leurs spectacles en véritable *Gesamtkunstwerk* contemporain tout en essayant de mettre fin à la représentation.²¹⁵ Claudia Castellucci décrit, pour sa part, son souhait de construire un théâtre iconoclaste en cassant l'icône sur le plateau. La metteuse en scène thématise le conflit entre un théâtre iconoclaste et un théâtre iconographique.²¹⁶ Alors que le premier rassemble différentes icônes

²¹³ Arfara, 2011, p. 267-268.

²¹⁴ Cf. Tackels, Bruno, *Les Castellucci, Écrivains de plateau I (b)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 20.

²¹⁵ Cf. Tackels, Bruno, "Préface, La Società Raffaello Sanzio, L'art de l'atelier", in *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Società Raffaello Sanzio*, Claudia et Romeo Castellucci, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 11-12, p. 11.

²¹⁶ Cf. Castellucci, Claudia, "Le syndrome de Platon, Dans le théâtre des opérations" (1995), in *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Società Raffaello Sanzio*, Claudia et Romeo Castellucci, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 22-32, p. 23.

afin de les remettre en question, de les regrouper et de les recontextualiser, le deuxième se base sur le symbolisme religieux de l'iconographie : "L'icône n'est pas une simple image, explique-t-elle, c'est une image sacrée, élue par le peuple, dont l'efficacité est reconnue par n'importe quelle église, et considérée comme symbolique par n'importe quel groupe soucieux de la rapidité d'initiative de certaines figures." C'est cette "efficacité de cause et effet" reliée à l'image iconographique que les Castellucci osent mettre en question.²¹⁷

Le théâtre des Castellucci se prête particulièrement bien pour servir d'exemple à une esthétique néoplatonicienne. En faisant "apparaître la 'trame cachée' du réel", il refuse toute apparence et tout simulacre, s'opposant à un théâtre d'illusion. La chercheuse Isabelle Barbéris constate que le théâtre des Castellucci opposé à toute représentation et tout textocentrisme se rapproche de la philosophie platonicienne, se méfiant du caractère apparent des images.²¹⁸ La rupture de l'icône y prend donc son commencement. Romeo Castellucci décrit son besoin de casser avec l'aura de l'icône. Il caractérise son travail comme une "lutte de figure [qui] attend et sous-tend toujours chaque manifestation de [son] théâtre." Pour le metteur en scène, il s'agit dans son travail "d'inscrire le 'comme si' du théâtre, son fait de fiction, dans une dimension ambivalente ou amphibologique."²¹⁹

Pour la théoricienne Brunella Eruli, ce théâtre iconoclaste peut être compris comme une forte critique des images contemporaines et de leur entrelacement avec les médias de masse. Elle observe que les spectacles des Castellucci seraient pleins de références visuelles tout en restant sans explications précises. Les mondes des images et des mots restent séparés, sans aucun relais verbalisé entre

²¹⁷ Castellucci, Claudia, 2001 (1995), p. 24.

²¹⁸ Cf. Barbéris, 2010, p. 123-125.

²¹⁹ Castellucci, Romeo, "L'iconoclaste de la scène et le retour du corps, La puissance charnelle du théâtre", in *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Claudia et Romeo Castellucci, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 99-111, p. 100-101.

les deux.²²⁰ "Dans l'espace de la scène, nourries de la même incertitude, l'image et la parole se relaient et échangent leurs rôles : l'image contient le non-dit, la parole montre les couches obscures de l'image", décrit Eruli. L'image théâtrale des Castellucci se présenterait comme lieu où la parole montre son incapacité de pouvoir tout exprimer. En faisant référence au fameux *Tractus logicus-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, leurs mises en scène tentent de montrer ce qui ne peut être dit. Pour ceci, les metteurs en scène multiplient les éléments scéniques et renforcent une perception juxtaposée. Pour Eruli, leur théâtre montre "une réalité instable dont la connaissance ne peut être qu'intuitive."²²¹

Les gestes symboliques ne cessent pourtant, dans le théâtre des Castellucci, de perdre en importance. Ils s'écartent de toute trame narrative sans être liés à une action spécifique. "Autrement dit, il n'y a pas de fonction autre que celle du geste pur, capable par son hiérarchisme familial de suggérer, ou simplement d'indiquer une réalité autre", explique la théoricienne de théâtre Katia Arfara. Le geste figurerait plutôt comme une mémoire collective qui déplace l'accent de l'extérieur vers l'intérieur.²²² Pour Arfara "le geste négateur de Romeo Castellucci qui traverse l'ensemble de ses visions scéniques aspire à réduire la matière théâtrale à 'ses os essentiels'". En cela, son théâtre se rapproche du théâtre de la cruauté artaudien, rejetant tout geste naturel et se concentrant sur une dramaturgie au-delà du naturalisme.²²³ Les comédiens sur le plateau deviennent leurs propres spectateurs. Dans cette logique, le texte semble "s'auto-détruire" ou encore "dire du mal de lui-même". Brunella Eruli considère le théâtre des Castellucci comme une sorte de préforme de la tragédie aristotélicienne, se rapprochant davantage de rituels

²²⁰ Cf. Eruli, Brunella, "Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible. Théâtre d'images, théâtre de poésie en Italie", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 297-319, p. 312.

²²¹ Eruli, 2004, 318-319.

²²² Arfara, 2011, p. 290.

²²³ Arfara, 2011, p. 309.

archaïques ou du culte dionysien. "C'est une parole qui pense sa métaphore à travers le corps et non à travers l'écriture", évoque-t-elle.²²⁴

Lors du portrait que le Festival d'Automne consacre à Romeo Castellucci en 2014, trois pièces du metteur en scène sont présentées dans différents théâtres parisiens : *Go down, Moses*, *Le Sacre du Printemps* et *Schwanengesang D744*. Tous les trois peuvent être considérés comme des spectacles représentatifs de l'oeuvre récente de Castellucci qui travaille seul depuis quelques années. Tandis que la soirée des *lieder* de Schumann et l'adaptation du *Sacre* cent ans après sa première création témoignent de la forte visualité de l'esthétique théâtrale de Castellucci, *Go down, Moses* mène une réflexion poussée sur le statut du symbole et de l'icône des structures visuelles qui nous entourent. Le spectacle, explique le metteur en scène, "se trouve face à un sujet présent depuis toujours : celui de l'irreprésentabilité."²²⁵ Dans ses trois spectacles, Castellucci crée d'immenses tableaux scéniques qui s'offrent au regard du public tout en les remplissant de références à l'histoire de l'art avec des dispositifs scéniques des tableaux d'Albrecht Dürer ou une citation de la *Lamentation sur le Christ mort* d'Andrea Mantegna. Tandis que son *Sacre* ressemble à une énorme toile vivante avec des jets de farine d'os qui explosent sur la musique de Stravinski, les deux autres spectacles suivent une structure dramaturgique qui passe de tableau en tableau.

L'analyse détaillée des trois mises en scènes dépasserait le cadre de ce mémoire ; la description de la première scène du spectacle *Go down, Moses* servira néanmoins d'exemple de l'esthétique de Castellucci déployée sur le plateau. Pendant que le public entre dans la salle du Théâtre de la Ville pour s'installer sur les fauteuils faisant face à la scène, le plateau est éclairé et se présente derrière un rideau transparent, accentuant la mise en scène d'un tableau performatif ou performé. Sur scène, le public peut observer un décor qui ressemble à la salle d'exposition d'un musée : des visiteurs se déplacent d'un tableau à l'autre, l'un

²²⁴ Eruli, 2004, p. 212-214.

²²⁵ Castellucci, Romeo dans un entretien avec Jean-Louis Perrier, in *Programme du Portrait Romeo Castellucci*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2014, p. 4.

d'eux retourne la toile avec *Le Lièvre* de Dürer qui faisait face au sol. Le tableau est tourné en direction du public. Les spectateurs dans la salle observent les visiteurs d'un musée artificiel créé sur le plateau. Le jeu des regards semble se juxtaposer : les regards et l'acte de regarder sont multipliés, le spectacle s'ouvre à la représentation d'un spectacle. Ce genre de dispositif est typique du théâtre de Castellucci qui accompagne les cadres visuels qu'il construit sur scène d'une relecture directe et d'une critique immanente. Quelles sont les images présentées sur la scène ? Quelles interprétations évoquent-elles au regard individuel du spectateur ? Quelles références iconographiques y sont liées ? La première scène de *Go down, Moses* paraît impliquer ces questionnements fondamentaux qui seront évoqués tout au long du spectacle.

Ainsi, le théâtre de Romeo Castellucci semble correspondre au concept de théâtralité de Roland Barthes pour lequel "c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, sons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur."²²⁶ Même si l'image théâtrale est construite par le metteur en scène, le cadre visuel est imposé par la position des spectateurs, ce sont eux qui en "découpent" leur vision individuelle. La signification de l'image est tout autant dépendante de la production que de la réception et de l'interprétation qui en découlent. De cette manière, la dramaturgie visuelle repose sur un véritable processus d'activité cognitive. Le spectateur saisit une suite d'images scéniques et se construit son propre ensemble individualisé à partir de ce qu'il voit. Ainsi, le théâtre de Castellucci "ne se fait qu'image".²²⁷ Dans les tableaux scéniques qui suivent la première scène de *Go down, Moses*, cette construction d'images devient de plus en plus flagrante : le metteur en scène compose ses scènes d'une lenteur

²²⁶ Barthes, Roland, "Essais critiques" (1964), cité in *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, André Helbo, Paris, Klincksieck, 2007, p. 30.

²²⁷ Helbo, 2007, p. 97-99.

minutieuse, en plaçant une couche de signification visuelle au-dessus d'une autre et en composant un véritable palimpseste pictural.

Romeo Castellucci crée une nouvelle dramaturgie, un nouveau langage sur scène qui le fait avancer au statut d'un écrivain, "un écrivain d'un genre particulier, dont le médium et la matière proviennent essentiellement du plateau, même si de nombreux éléments textuels peuvent organiquement s'y déployer", écrit Bruno Tackels. Le langage complexe qui est élaboré est inscrit dans la construction-même de la mise en scène sur le plateau.²²⁸ La complexité du langage des spectacles de Castellucci se base également sur son approche philosophique et conceptuelle du théâtre. Ce sont ces facteurs qui provoquent une lecture et une interprétation extrêmement ouvertes, contournant une grille de lecture extérieure qui s'imposerait aux spectacles. Pour Tackels, "seul vaut la posture du spectateur singulier dont l'existence et la pensée se constituent à mesure que le spectacle prend naissance devant lui."²²⁹ Le mélange d'une dramaturgie visuelle basée sur une réflexion approfondie quant à l'utilisation des images sur scène entraîne un paradoxe : la création de Castellucci est tout autant une sorte d'hyper-théâtre, tel que décrit et critiqué par Jacques Rancière à cause de ses effets spectaculaires et de son mélange d'éléments provenant du domaine des arts plastiques, qu'une "forêt de signes" complexe qui invite le spectateur individuel à développer un regard émancipé.

C'est l'iconoclasme du théâtre de Castellucci - la décomposition des images produites sur le plateau - qui rend exemplaire son approche de la création théâtrale pour les réflexions de Rancière sur la position du spectateur émancipé. Au lieu de communiquer sur des images clairement interprétables, rattachées à leur propre iconographie, le metteur en scène joue sur les ambivalences dans la construction d'images. Sa dramaturgie visuelle se construit et se déploie sous les yeux des spectateurs, il dépend de leur regard interprétant et de leur présence active. Plus encore que chez Robert Wilson ou François Tanguy, son théâtre repose

²²⁸ Tackels, 2005 (b), p. 13-14.

²²⁹ Tackels, 2005 (b), p. 38.

sur la construction en tableaux et introduit au même moment un langage théâtral qui ne se rattache plus à une visualité poétique. Les rares dialogues sur scène recourent à un langage du quotidien, les textes classiques utilisés sur scène sont toujours mis en contraste avec les corps qui les prononcent, et ainsi avec leur corporalité et leurs caractéristiques visuelles spécifiques.

6. Conclusion

6.1 Vers un nouveau théâtre ?

Le terme de théâtre a changé de connotation dans le monde contemporain et semble, plus que jamais, en revenir à la définition de *theatron* datant de l'Antiquité grecque et dénommant l'endroit d'où l'on voit. L'échange et une prise de conscience réciproque s'instaurant entre scène et salle, une ouverture du plateau vers les spectateurs, l'aspect communicatif et participatif de la scène, tous ces facteurs semblent jouer un plus grand rôle sous le paradigme d'une nouvelle dramaturgie visuelle. Des positions artistiques telles qu'on les retrouve dans les mises en scène de Robert Wilson, François Tanguy et Romeo Castellucci ne se concentrent pas sur un estompement de la séparation entre scène et salle, néanmoins leurs récits visuels engendrent un autre théâtre qui mène vers l'activation et l'émancipation du spectateur. Leurs univers esthétiques respectifs invitent le public à s'embarquer dans un voyage d'interprétation libre et ouvert qui n'est pas restreint par des frontières entre les disciplines ou les différentes formes de récit.

En cela, l'objectif de l'art du théâtre semble correspondre aux objectifs des arts plastiques tels que formulés par Nicolas Bourriaud dans son *Esthétique relationnelle*. L'art d'aujourd'hui aurait pour but de modeler des univers possibles afin de "mieux habiter le monde". Les oeuvres contemporaines ne se contenteraient plus de "former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant [...]".²³⁰ Le philosophe décrit l'art contemporain comme outil d'"interstice social" intersubjectif, basé sur la rencontre et le fait d'être ensemble et menant à une "élaboration collective de sens".²³¹ Cette caractéristique est citée par Jacques Rancière qui décrit, lui aussi, la possibilité de constituer une communauté de spectateurs face à un spectacle théâtral. Alors que les expositions d'art contemporain suivent l'idée politique de l'élaboration d'une sphère relationnelle

²³⁰ Bourriaud, 2001, p. 13.

²³¹ Cf. Bourriaud, 2001, p. 16.

ou de "collectivités instantanées" comme les décrits Bourriaud, l'événement performatif que constitue un spectacle de théâtre se rapproche d'un cadre communautaire.

Le nouveau statut du spectateur brouille les frontières entre les arts : la sculpture, l'installation et la performance proposent toutes les trois une nouvelle relation entre le public et l'oeuvre d'art. La participation et la mise en action du spectateur comme individu émancipé deviennent un objectif constant de la pratique artistique, considérant l'objet culturel comme objet transitif. Selon Bourriaud, cette transitivité ferait de l'oeuvre d'art un objet vivant qui incorpore l'essence de toute communication.²³² Face à cette tendance, la distinction entre les arts telle qu'elle a dominé les théories esthétiques du Romantisme allemand dans les écrits de Winckelmann et Lessing, s'estompe avec les développements artistiques ayant eu lieu jusqu'à la fin du XXe siècle. Les frontières entre les arts plastiques et les arts de la scène deviennent obsolètes : le public peut rencontrer les arts performatifs autant dans le white cube d'une salle d'exposition que dans la back box d'un théâtre. L'hybridation des arts mène vers de nouveaux genres, des mélanges de formes d'expression artistique. Les nouveaux modes de "communication" sur le plateau se présentent sous forme de dispositifs communicationnels ouverts qui font disparaître le quatrième mur entre scène et salle.

En même temps, cet estompement des barrières entre les arts a une grande influence sur la façon de raconter des histoires sur le plateau. Le statut de la mise en scène comme écriture scénique a complètement changé avec la naissance d'un art postdramatique. Se penchant sur un autre statut du spectateur, les spectacles entraînent de nouveaux modes de réception et d'activation. L'avènement de modes inédits d'une dramaturgie visuelle en est l'exemple, permettant une nouvelle relation entre la théâtralité, la performativité et la visualité de la performance qui inclue un changement de paradigme du cadre réceptif du spectateur. La fiction ne disparaît pas de la scène, mais, pour en revenir à la citation de Joseph Danan dans l'introduction du présent texte, les spectateurs

²³² Cf. Bourriaud, 2001, p. 25-26.

contemporains assistent à la construction de l'univers visuel sur scène et à la naissance de la fiction qu'il y engendre. Notre regard sur la fiction théâtrale se place "là où elle se décolle du présent qui est sous nos yeux : où la présentation se fait, malgré tout, représentation."²³³ Les univers scéniques décrits dans le chapitre précédent peuvent être considérés comme des exemples phares d'une dramaturgie visuelle, liée à l'élaboration d'une "forêt de signes" qui se crée sous les yeux des spectateurs. Les positions artistiques présentent des exemples d'un estompement des frontières entre les arts, mélangeant le texte dramatique à une "écriture scénique" basée sur des éléments de la peinture, de la sculpture ou de la performance.

Si l'on attache plus d'importance aux descriptions de Bourriaud, il est certain que l'aspect de l'inter-subjectivité ou de la relation entre les spectateurs n'atteint pas son ampleur maximale dans un théâtre basé sur une dramaturgie visuelle. Car même si la relation entre le spectateur individuel et la présentation théâtrale et l'avènement d'une communauté de "spectateurs émancipés", pour employer les termes de Rancière, sont fondamentales pour les mises en scènes visuelles de Wilson, Tanguy ou Castellucci, l'aspect inter-subjectif qui serait une dimension décisive de l'art contemporain n'est pas toujours mis en avant par ces artistes. Pourtant, les exemples d'artistes qui travaillent davantage encore sur un mélange entre les arts tout en se penchant sur une dramaturgie visuelle ainsi que sur de nouveaux modes d'interaction directe entre scène et salle ne manquent pas, notamment dans la programmation du Festival d'Automne à Paris. L'un d'entre eux est celui de la chorégraphe danoise Mette Ingvarsen qui s'intéresse à la construction d'images sur le plateau tout en permettant aux spectateurs de ses performances de faire de nouvelles expériences collectives.

Bien évidemment, sa profession de chorégraphe inclut d'emblée une autre approche du terme de dramaturgie, le détachant du mot écrit d'une écriture de plateau et l'amenant davantage vers des structures de récits non langagiers. Et pourtant, faisant référence à sa dernière création intitulée *69 positions*, une pièce

²³³ Danan, 2010, p. 65.

sur la représentation de la sexualité dans les arts performatifs, Ingvartsen décrit son intérêt de travailler avec "l'idée que le langage pourrait être une extension du corps, et que l'espace imaginaire et virtuel créé autour du corps devienne l'espace où le mouvement aurait lieu [...]"²³⁴ Pour sa nouvelle série des *Red pieces (Pièces rouges)*, présentée au Festival d'Automne de 2015, la chorégraphe mène une réflexion sur le rôle de la sexualité dans la société d'aujourd'hui et sur le mode de présentation, de représentation et de réception des images sexuées qui nous entourent. Ce sujet semble particulièrement bien se prêter pour illustrer les différentes couches engendrant les possibilités narratives d'une dramaturgie visuelle contemporaine.

Ingvartsen décrit que c'est la "perméabilité entre les performeurs et le public" qui ne cesse de l'intéresser : "Où est la frontière, le bord de la scène, à quelle distance ont lieu les choses, qu'est-ce que cela change lorsque les performeurs sont dans le public ? Il y a tout ce qui concerne les images, la représentation, mais il y a aussi les relations physiques, et la manière dont les spectateurs entrent en relation avec les corps et avec les images qu'ils génèrent", décrit-elle. Au lieu de penser le théâtre comme une sorte de "machine de production d'images frontales", Ingvartsen se penche sur la création d'un "théâtre de situations".²³⁵ Tous les projets de l'artiste jouent ainsi sur une forte idée d'indétermination des images sans rester à un niveau représentatif et en engageant un grand travail d'interprétation de la part du public. Dans la lignée de son solo *69 positions*, elle s'engage dans la création d'une pièce pour douze danseurs, *7 pleasures (7 plaisirs)*. Dans sa description du projet, la figure du spectateur émancipé devient particulièrement flagrante. Son but serait de créer des nouveaux espaces de perception théâtrale qui engendreraient des formes de désir inédites et de "créer des espaces de liberté, des espaces où nous ne serions pas soumis aux mécanismes de contrôles."²³⁶

²³⁴ Ingvartsen, Mette dans un entretien avec Gilles Amalvi, *Dossier de presse pour le spectacle 7 pleasures*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2015, p. 3, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Mette_Ingvartsen2.pdf, 30.05.2015.

²³⁵ Ingvartsen, 2015, p. 5.

²³⁶ Ingvartsen, 2015, 4.

L'auteure de ce texte a eu l'occasion d'assister aux répétitions du dernier projet d'Ingvarsen, un projet renforçant la thèse de l'avènement d'une nouvelle dramaturgie visuelle, emblématique de l'hybridation des arts contemporains. Le processus des répétitions témoignait d'une composition minutieuse des différents tableaux scéniques. Comme pour la construction d'une sculpture en action ou d'un tableau vivant, Ingvarsen mettait en place chaque geste, en exigeant des danseurs de le répéter de nombreuses fois. La dramaturgie mise en place n'était dépendante d'aucun texte, mais se basait sur des images à interprétation ouverte émergeant sur scène. Au lieu de s'appuyer sur la composition d'une histoire, le récit scénique se basait sur des textes théoriques qui formaient la base commune de la compréhension entre les différents performeurs. L'ouverture laissée à l'interprétation et la mise en action d'un regard émancipé étaient certainement aussi liées à cela : à une base consensuelle au niveau du contenu théorique qui fut traduite dans un langage et une corporalité visuels lors du processus de la création.

6.2 Un laboratoire pour le théâtre de l'avenir

À côté des créations théâtrales des trois metteurs en scène Wilson, Tanguy et Castellucci, une position artistique comme celle de Mette Ingvarsen peut ainsi être considérée comme exemplaire dans l'élaboration d'une nouvelle dramaturgie visuelle. De fait, l'artiste fait partie d'un groupe d'artistes sélectionnés sur le volet en raison de leurs positions artistiques associées à ce que l'on pourrait dénommer le "théâtre de l'avenir" pour le XXI^e siècle, résultat du nouveau concept artistique élaboré pour le théâtre de la Volksbühne à Berlin. Si l'on cherche à savoir ce que sera la dramaturgie du théâtre de demain, ce projet, présenté au mois d'avril 2015, reste incontournable. Sous l'égide de l'ancien directeur de la Tate Modern à Londres, Chris Dercon, la Volksbühne, lieu emblématique de la création théâtrale en Allemagne, ouvrira ses portes à des créations hybrides dès 2017. La nouvelle direction définit son projet comme la création du modèle d'un théâtre du XXI^e

siècle à envergure internationale.²³⁷ La Volksbühne s'entend désormais comme lieu de représentation mêlant théâtre, danse, performance, musique, cinéma, arts plastiques et arts numériques et sera adaptée aux mises en scène et mises en espace des différentes propositions artistiques.

Chris Dercon exprime son désir d'en revenir à la tradition avant-gardiste de la Volksbühne comme lieu d'expérimentation du théâtre du Bauhaus et des mises en scènes d'Erwin Piscator au début du XXe siècle. En reliant le bâtiment de théâtre principal à d'autres lieux de représentation, l'ancien directeur de la Tate Modern créera un "laboratoire" dédié à l'hybridation des arts. Un ancien hangar de l'aéroport de Tempelhof au Sud de la ville de Berlin sera transformé en espace de présentation pour des formats entre performance et exposition.²³⁸ Comme c'est le cas pour la grande Turbine Hall de la Tate Modern à Londres, Dercon a comme objectif de créer des espaces qui s'ouvrent à de nouvelles rencontres entre oeuvres d'art et spectateurs, s'approchant des frontières de l'art muséal ou - partant de la tradition théâtrale de la Volksbühne - des limites du théâtre. Le nouveau directeur décrit son approche de la façon suivante : "Rencontres, expériences, échanges, recherches et découvertes. Les spectateurs et visiteurs ne sont pas intéressés par de simples réponses mais par des questions qui se posent en premier lieu dans le cadre de situations sociales et par les réponses qu'ils ne trouveront que là [...]"²³⁹

Le fait que l'ancien directeur d'un musée des beaux arts ait la possibilité de reprendre la direction d'un des grands théâtres allemands est significative de la tendance d'un estompement des frontières entre les disciplines dans le monde de

²³⁷ Cf. Dercon, Chris et Piekenbrock, Marietta, "volksbühne berlin: Kollaboration als Modell", dossier de presse du programme pour le théâtre Volksbühne Berlin, Avril 2015, p. 3, https://www.berlin.de/rbmskzl/assets/volksbuhne_berlin_-_kollaboration_als_modell.pdf, 03.06.2015.

²³⁸ Cf. Dercon et Piekenbrock, 2015, p. 1, p. 3.

²³⁹ Dercon et Piekenbrock, 2015, p. 4, traduction de l'allemand par M. Haase : "Begegnung, Erfahrung, Austausch, Forschung und Ermittlung. Zuschauer und Besucher sind nicht an einfachen Antworten interessiert, sondern an Fragen, die sich erst in sozialen Situationen stellen und sich auch nur hier beantworten lassen [...]"

l'art de nos jours. Ce développement vers une ouverture des frontières entre les disciplines artistiques est accompagné d'une forte internationalisation qui présentera, lors de sa première saison, des positions artistiques danoises, françaises et allemandes. Par conséquent, la langue allemande et le texte dramatique perdent en importance - cette internationalisation semble aller de pair avec l'accroissement de l'interdisciplinarité. Pour les critiques de théâtre allemands Frank et Felix Raddatz, la Volksbühne de Dercon peut être considérée comme un projet exemplaire qui aura des conséquences significatives pour l'intégralité de la scène théâtrale allemande. D'un ton peu rassurant ils écrivent : "Si le théâtre interdisciplinaire - compris comme une confrontation directe au théâtre de texte - devient populaire, cela entraînera une dégradation successive de la culture théâtrale."²⁴⁰

L'interdisciplinarité et l'hybridation sont-ils symboles de la dégradation de la culture théâtrale ? Certes, les ambivalences de la disparition du théâtre de texte doivent être discutées publiquement, mais la position des deux critiques témoigne également d'un doute peu fondé. Comme nous l'avons décrit dans les deux premières parties de ce mémoire, l'hybridation des arts doit être comprise comme un long processus qui ne cesse d'accompagner le développement artistique des 300 dernières années, partant de la question essentielle de la distinction entre les arts chez Lessing et Winckelmann, passant par l'avènement du *Gesamtkunstwerk* chez Richard Wagner et culminant dans les expériences esthétiques de l'avant-garde au début du XXe siècle. Alors que les arts plastiques ont été confrontés à des redéfinitions face aux termes de théâtralité et de performativité, le théâtre a, de son côté, renforcé les liens forts déjà existants avec les arts plastiques, retrouvant sa définition originelle du *theatron* grec comme lieu où l'on voit. Le développement d'une véritable dramaturgie visuelle qui se détache

²⁴⁰ Raddatz, Frank et Felix, "Die Logik der Betriebsabläufe", *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 21.05.2015, traduit de l'allemand par M. Haase : "Macht das interdisziplinäre Theater - realiter ein Frontalangriff auf das Sprechtheater - Schule, wird es absehbar einen sichtbaren Verfall der Theaterkultur nach sich ziehen."

successivement du texte dramatique et libère le théâtre du textocentrisme doit être considéré comme une des conséquences majeures de ce processus.

La nouvelle position du spectateur face aux spectacles hybrides qui touche à d'autres registres d'interprétation a influencé la naissance d'une esthétique postdramatique décrite dans la troisième partie de ce mémoire. Le théâtre contemporain renégocie ses relations face aux questions de la présentation et de la représentation. Les écritures esthétiques des mises en scènes d'artistes comme Robert Wilson, François Tanguy ou Romeo Castellucci en témoignent et se concentrent désormais sur la réception de multiples éléments visuels sur scène. La nouvelle position du spectateur émancipé évoquée par le philosophe Jacques Rancière impose un cadre théorique plutôt optimiste aux développements récents et éradique les doutes des critiques de l'hybridation des arts cités plus haut. L'estompement des frontières entre les arts ne signifie pas, pour le philosophe, une renaissance de l'oeuvre d'art totale qui effacerait les rôles entre émetteur et récepteur, mais une "remise en cause du rapport cause-effet lui-même et du jeu des présuppositions".

L'hyper-théâtre qui confondrait les questions de présentation et de présence ou encore de passivité et d'activité devrait, selon Rancière, faire place à un théâtre basé sur la "puissance communautaire accordée à la scène théâtrale pour la remettre sur un pied d'égalité avec la narration d'une histoire, la lecture d'un livre ou le regard posé sur une image." Selon Rancière, le théâtre de texte peut se mêler à un théâtre d'image, car tous deux ont le pouvoir et la nécessité de produire des spectateurs et interprètes actifs qui, en tant que communauté émancipée, représenteraient "une communauté de conteurs et de traducteurs".²⁴¹ L'avènement successif de formats hybrides ne représenterait donc pas la fin de la culture théâtrale occidentale, mais avant tout, la naissance d'une nouvelle position du spectateur qui portera un jugement émancipé sur une dramaturgie basée sur le texte théâtral autant que sur les images qui en émanent. Cette distinction entre mots et images peut, pour conclure par les mots de Rancière, "nous aider à mieux

²⁴¹ Rancière, 2008, p. 28-29.

comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons."²⁴²

²⁴² Rancière, 2008, p. 29.

7. Bibliographie

Monographies

Annas, Julia, *Introduction à la République*, traduit de l'anglais par Béatrice Han, Paris, Presses Universitaires de France (Les grands livres de la philosophie), 2006 (1981).

Arfara, Katia, *Théâtralités contemporaines, entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011.

Aristote, *Poétique*, traduit du grec ancien par Gérard Lambin, Paris, L'Harmattan (Ouverture Philosophique), 2008.

Barbérès, Isabelle, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991 (1964).

Benhamou, Anne-Françoise, *Dramaturgies du plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

Behrndt, Synne K. et Turner, Cathy, *Dramaturgy and performance*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan (Series Theatre and Performance Practices), 2007.

Berthier, Jean-Pierre, *Des images et du théâtre, dossier pédagogique*, Paris, CNDP, 1998.

Bleeker, Maaïke, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les presses du réel, 2001.

Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la Dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.

Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 (1968).

Dort, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud-Papiers (Le temps du théâtre), 1988.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967).

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 2004.

Fried, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne (Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot)*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard (nrf essais), 1990 (1980).

Hénin, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum, Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Librairie Droz S.A., 2003.

Helbo, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007.

Horace, *Art poétique*, éd. et traduction Léon Herrman Latomus, Bruxelles, revue d'études latines, 1951.

Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique (Postdramatisches Theater)*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 (1999).

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoon (Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie)*, traduction française intégrale de l'ouvrage allemand, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts (collection savoir sur l'art), 1990 (1766).

Lista, Marcella, *L'Oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, CTHS / INHA (l'art et l'essai 2), 2006.

Moldoveanu, Mihail, *Composition, lumière et couleur dans le Théâtre de Robert Wilson, L'expérience comme mode de pensée*, Paris, Alain de Gourcuff Éditeur, 2001.

Platon, *La République, Du régime politique*, traduction du grec ancien par Pierre Pachet, Paris, Gallimard, 1993.

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

Ryngaert, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011.

Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne, 1880-1950 (Theorie des modernen Dramas 1880-1950)*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1956).

Tackels, Bruno, *Les Castellucci, Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

Tackels, Bruno, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Écrivains de plateau II*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

Wagner, Richard, *L'Oeuvre d'art de l'avenir (Das Kunstwerk der Zukunft)*, traduit de l'allemand par J.-G. Prod'homme et F. Holl, Paris, L'Harmattan (Les Introuvables), 1928 (1850).

Winckelmann, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture (Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)*, traduit de l'allemand par Marianne Charrière, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1993 (1755).

Articles d'anthologies

Artaud, Antonin, "Le théâtre et son double" (1935), in *Oeuvres*, Antonin Artaud, éd. Évelyne Grossmann, Paris, Gallimard (Quarto Gallimard), 2004, 505-593.

Baroni, Raphael, "Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration", in *Images et récits, La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, éd. Bernard Guelton, Paris, L'Harmattan (Ouverture philosophique, Série Esthétique), 2013, p. 97-116.

Bretoni, Franco, "Robert Wilson : Thèmes et symboles du moderne", traduit de l'italien par Monique Beccelli, in *Robert Wilson*, éd. Franco Bretoni, Franco Quadri et Robert Stearns, Paris, Éditions Plume, 1997, p. 179-206.

Carlson, Marvin, "Préface", in *Théâtralités contemporaines, entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Katia Arfara, Berne, Peter Lang, 2011, p. ix-xiv.

Castellucci, Claudia, "Le syndrome de Platon, Dans le théâtre des opérations" (1995), in *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Claudia et Romeo Castellucci, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 22-32.

Castellucci, Romeo, "L'iconoclaste de la scène et le retour du corps, La puissance charnelle du théâtre", in *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Claudia et Romeo Castellucci, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 99-111.

Château, Dominique, "La performance contre l'oeuvre", in *L'art et l'Hybride*, éd. Noëlle Batt, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 9-23.

Déculot, Elisabeth, "Introduction, Le spectateur comme pygmalion", in *De la description* Johann Joachim Winckelmann, traduit de l'allemand par Élisabeth Déculot, Paris, Macula (La littérature artistique, collection dirigée par Philippe-Alaïan Michaud), 2006, p. 5-41.

Diderot, Denis, "Entretiens sur le fils naturel", in *Diderot et le théâtre*, Alain Ménil (préface, notes et dossier), Paris, Pocket (Collection Agora Les Classiques), 1995 (1757), p. 68-69.

Eruli, Brunella, "Dire l'irreprésentable, représenter l'indicible. Théâtre d'images, théâtre de poésie en Italie", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 297-319.

Fried, Michael, "Chapitre VII : De l'antithéâtralité", in *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine (Art and objecthood)*, Michael Fried, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (nrf essais), 2007 (1998), p. 141-188.

Fried, Michael, "Chapitre VI : Art et objectité", in *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine (Art and objecthood)*, Michael Fried, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard (nrf essais), 2007 (1998), p. 113-140.

Galard, Jean et Zugazagoitia, Julian, "Introduction", in *L'oeuvre d'art totale*, éd. et direction de l'ouvrage Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard (Art et artistes, collection dirigée par Jean-Loup Champion), 2003, p. 5-9.

Grossmann, Évelyne, "Introduction", in *Oeuvres*, Antonin Artaud, éd. Évelyne Grossmann, Paris, Gallimard (Quarto Gallimard), 2004, p. 502-503.

Guy, Michel, "Dix ans et la suite", in *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, éd. Marie Collin, Jean-Pierre Léonardi et Joséphine Markovits, Paris, Temps actuels, 1982.

Kaprow, Allan "Notes sur la création d'un art total" (1958), traduit de l'anglais par Jacques Donguy, in *L'art et la vie confondus (The Blurring of Art and Life)*, Allan Kaprow, Paris, Éditions Centre Pompidou, 1996 (1993), p. 40-42.

Konigson, Élie, "Genèse de l'image sur scène", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 32-48.

Maurin, Frédéric, "Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 49-69.

Ménil, Alain, "Préface. L'invention du théâtre moderne", in *Diderot et le théâtre*, Alain Ménil (préface, notes et dossier), Paris, Pocket (Collection Agora Les Classiques), 1995, p. 5-52.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine, "Le ré-imaginement du monde. L'art du Théâtre du Radeau", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 362-387.

Most, Glenn W., "Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale", traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, in *L'oeuvre d'art totale*, éd. et direction de l'ouvrage Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard (Art et artistes, collection dirigée par Jean-Loup Champion), 2003, p. 11-34.

Picon-Vallin, Béatrice, "La mise en scène et le texte" in *L'art et l'Hybride*, éd. Noëlle Batt, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes 2001, p. 103-116.

Picon-Vallin, Béatrice, "La mise en scène : vision et images", in *La Scène et les images*, éd. Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 11-31.

Plassard, Didier, "Des théâtres de papier : délittéralisation ou relittéralisation de la scène contemporaine ?", in *Dramaturgies. Mélanges offerts à Gérard Lieber*, éd. Joëlle Chambon, Philippe Goudard et Didier Plassard, Les Matelles, édition espaces 34, 2013, p. 103-113.

Quadri, Franco, "Vie et temps selon Robert Wilson", traduit de l'italien par Monique Beccelli, in *Robert Wilson*, éd. Franco Bretoni, Franco Quadri et Robert Stearns, Paris, Éditions Plume, 1997, p. 9-64.

Schechner, Richard, "Drame, script, théâtre et performance" (1973), in *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Richard Schechner, éd. Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais par Marie Pecorari et Marc Boucher (pour "Esthétique *rasa* et théâtralité"), Paris, éditions théâtrales, 2008.

Schechner, Richard, "La fin de l'humanisme" (1982), in *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Richard Schechner, éd. Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais par Marie Pecorari et Marc Boucher (pour "Esthétique *rasa* et théâtralité"), Paris, éditions théâtrales, 2008.

Stearns, Robert, "Une logique de cinq sens : Wilson et les arts plastiques", in *Robert Wilson*, éd. Franco Bretoni, Franco Quadri et Robert Stearns, Paris, Éditions Plume, 1997, p. 215-232.

Tackels, Bruno, "Préface, La Società Raffaello Sanzio, L'art de l'atelier", in *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Società Raffaello Sanzio*, Claudia et Romeo Castellucci, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 11-12.

Zugazagoitia, Julian, "Archéologie d'une notion, persistance d'une passion", in *L'oeuvre d'art totale*, éd. et direction de l'ouvrage Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard (Art et artistes, collection dirigée par Jean-Loup Champion), 2003, p. 67-88.

Articles de revues et de journaux

Bréaud-Holland, Ondine, "De l'image scénique", in *Pavillon, Une revue de scénographie/scénologie* (n°3, Juin 2011), éd. Pavillon Bosio (école de scénographie) et Isabelle Lombardot, Monaco, 2011, p. 54-57.

Fried, Michael, "For a newer Laocoon" ("Pour un Laocoon plus nouveau"), *Partisan Review New York*, VII, no. 4, Juillet-Août 1940, p. 296-310.

Fried, Michael, "Art and Objecthood", in *Minimal Art. A Critical Anthology*, éd. Gregory Battock, New York, E.P. Dutton & Co, 1968.

Raddatz, Frank et Felix, "Die Logik der Betriebsabläufe", *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 21.05.2015.

Ryngaert, Jean-Pierre, "Spectateur, le retour ?", in *Alternatives théâtrales n°61, Écrire le théâtre aujourd'hui*, dossier réalisé par Julie Birmant et Joseph Danan, Bruxelles, Juillet 1999, p. 16-18.

Brochures et supports de communication

Castellucci, Romeo dans un entretien avec Jean-Louis Perrier, in *Programme du Portrait Romeo Castellucci*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2014.

Crombecque, Alain, "Editorial de la 30e édition du Festival d'Automne à Paris", in *Programme officiel du Festival d'Automne à Paris 2001*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2001.

Festival d'Automne à Paris, Brochure de présentation officielle du Festival d'Automne à Paris, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2010.

Ingvartsen, Mette dans un entretien avec Gilles Amalvi, *Dossier de presse pour le spectacle 7 pleasures*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2015, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Mette_Ingvartsen2.pdf, 30.05.2015.

Tanguy, François dans un entretien avec Gilles Amalvi, in *Programme du spectacle Passim*, éd. Festival d'Automne à Paris, Paris, 2014.

Sources numériques (TV / Internet)

Crombecque, Alain, "Le cercle de minuit", *Production France 2*, présentateur Michel Fried, 19.10.1992, <http://www.ina.fr/video/I09286999/alain-crombecque-a-propos-des-festivals-d-avignon-et-d-automne-video.html>, 15.05.2015.

Dercon, Chris et Piekenbrock, Marietta, "volksbühne berlin: Kollaboration als Modell", dossier de presse du programme pour le théâtre Volksbühne Berlin, Avril 2015, https://www.berlin.de/rbmskzl/_assets/volksbuhne_berlin_-_kollaboration_als_modell.pdf, 03.06.2015.

Guy, Michel, "Plaisir du théâtre", *Production Antenne 2*, réalisateur Patrick Bureau, journaliste Fabienne Pascaud, 10.9.1984, <http://www.ina.fr/video/I10090432/michel-guy-et-bernard-sobel-a-propos-du-festival-d-automne-de-paris-video.html>, 15.05.2015.